MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918630 0

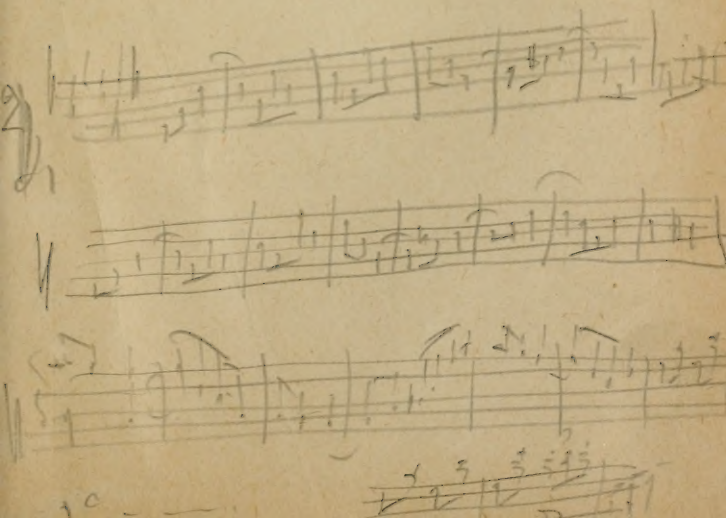
Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lamusiqueseslois00comb

CONRADO DEL CAMPO
BIBLIOTECA

La Musique

Ses Lois, son Évolution



OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression. Chez Alcan.
Couronné par l'Institut (Académie des Beaux-Arts). . 7 50

De parabaseos partibus et origine. Chez Thorin. . . . 3 »

Théorie du rythme dans la composition musicale moderne, d'après la doctrine antique, suivie d'un **Essai sur l'archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes.** Chez A. Picard . . 12 »
Couronné par l'Institut (Académie des Beaux-Arts).

Fragments de l'Énéide en musique, d'après un manuscrit de la Laurencienne ; fac-similés phototypiques et traduction en notation moderne, précédés d'une introduction. Chez A. Picard. . . . . 5 »

Congrès international d'Histoire de la musique tenu à Paris en 1900 ; mémoires, vœux et documents publiés au nom du Comité ; 1 vol. chez A. Picard . . . . 12 »

Éléments de grammaire musicale historique : les modes diatoniques, au point de vue de la mélodie et de l'harmonie. (Leçons du Collège de France publiées dans la *Revue musicale*, années 1905 et 1906.)

Bibliothèque de Philosophie scientifique

La Musique

Ses Lois
son Évolution

PAR

JULES COMBARIEU

Chargé de cours d'Histoire de la Musique au Collège de France

La musique est l'art de penser avec des sons.

CONRADO DEL CAMPO
BIBLIOTECA

PARIS
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
26, rue Racine, 26

1907

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous les pays, y compris la Suède et la Norvège.

ML
3800
C72

Published, Paris, le 20 février 1907.
Privilege of Copyright in the United States reserved under the Act approved March 3, 1905,
by Ernest Flammarion, Paris.

Publié à Paris, le vingt février mil neuf cent sept.
Privilège du droit d'auteur aux États-Unis, réservé en vertu de la loi sanctionnée le 3 Mars 1905,
par Ernest Flammarion, éditeur à Paris.

LA MUSIQUE

SES LOIS ET SON ÉVOLUTION

INTRODUCTION

Principaux aspects de la musique. — Sa place dans l'histoire de la civilisation. — Ses rapports avec les sciences morales et les sciences naturelles. — Diverses méthodes qu'on pourrait adopter pour donner une définition de la musique. — Plan que nous suivrons ici.

On sait que les vagues soulevées à la surface de la mer ne sont pas d'une forme simple, et que chacune d'elles est faite de petites vagues distinctes, surajoutées de façon à constituer un relief et un mouvement d'ensemble. En acoustique, ce fait sert habituellement de comparaison quand on veut expliquer comment se décompose une onde sonore ; mais l'esthéticien et le psychologue peuvent employer la même image pour donner une idée des phénomènes très nombreux, de nature différente, qui entrent comme une série d'harmoniques indéfinie dans l'expression musicale et y trouvent leur unité.

La musique est un souffle qui passe, une vague de l'air...

Si on ne considérait que la sensation produite, rien ne serait plus éphémère et plus décevant ; mais dans ce souffle, peut parler avec éloquence l'âme d'un

Beethoven : il est capable de porter, avec la mise en œuvre d'une technique spéciale et la projection au dehors d'une personnalité d'élite, une représentation de la vie sociale, de la race, de l'humanité, de certaines lois de la nature, avec quelque chose de supérieur encore, ou d'*autre*.

Si on les connaissait seulement par l'oreille matérielle, l'éloquence verbale, la poésie déclamée, seraient, elles aussi, une brève et vaine caresse des sens ; comme elles, la musique doit à une complexité très grande sa magique puissance d'émotion.

Interprète et créatrice d'états psychiques profonds, fine émanation de l'esprit, dynamisme subtil de la vie morale, elle est sentiment et pensée à la fois. Dans l'enchantement des sons elle met une logique pour l'intelligence, un langage d'amour pour le cœur, une architecture et une plastique pour l'imagination. Elle est le point de rencontre de la loi des nombres qui régit le monde et de la libre fantaisie qui crée des possibles. Déterminée de tous côtés par la vie de relation, elle est, en même temps, un bel exemple de cette spontanéité de la raison qui atteint « plus haut que la théologie et la philosophie » (Beethoven). Par l'accord de ces contraires, elle représente et fait agir sur nous, en élargissant le petit domaine du *moi*, l'harmonie de mondes différents. Les grands musiciens n'emploient pas, comme les poètes, l'intermédiaire du verbe : ils connaissent par intuition directe et ils voient plus loin. On a pu dire que, devant le sublime intérieur où ils nous élèvent, le sublime extérieur de l'océan était vulgaire, et celui des étoiles, glacé.

Pour expliquer cette vague sonore formée de tant

d'autres vagues, cette chose aérienne et fugace, si complexe et riche de sens — dont il faudra renoncer à pénétrer entièrement le secret — on doit faire intervenir plusieurs sciences. J'en compte jusqu'à sept. Occupant des domaines aux frontières indécises, elles se partagent le travail et essaient de résoudre des séries de problèmes distincts. Et chacune d'elles ouvre une perspective de merveilles.

D'abord, qu'est-ce qu'un son? Comment mesure-t-on les sons? De quoi dépendent leurs qualités de force, de timbre, d'acuité? Quelle différence essentielle y a-t-il entre ceux que produisent la voix humaine, les cordes, les tuyaux, et ceux que produisent les membranes, les plaques, les verges métalliques? — Premier domaine spécial à explorer : l'*acoustique*.

Les sons une fois émis objectivement, suivant des lois indépendantes de notre volonté, comment les percevons-nous? Quel est le mécanisme de l'oreille? Notre appareil auditif s'accommode-t-il, dans sa totalité, aux impressions sonores, ou bien a-t-il un organe de perception tout prêt pour chacune d'elles? Qu'est-ce que la consonance et la dissonance? — Deuxième domaine : la *physiologie*.

Les principes dégagés par ces deux sciences peuvent-ils être expliqués, comme le voulaient Pythagore, Descartes, Euler, par des rapports de nombre plus ou moins simples? Faut-il dire avec Leibnitz, que « la musique est un exercice inconscient de calcul? » — Troisième domaine : les *mathématiques*.

Lorsqu'elles ont pénétré en nous pour être saisies et ramenées à l'unité par la conscience, que deviennent les impressions sonores? Qu'en font la mémoire,

la sensibilité, l'imagination, l'intelligence? A quels états psychiques donnent-elles lieu? Par quels processus d'abstractions le musicien s'élève-t-il à une manière de penser toute différente de celle du poète et des autres artistes? Quelle part faut-il faire, en lui, à l'inconscient? — Quatrième domaine : la *psychologie*.

Nous n'avons plus affaire à des sons, mais à des synthèses de sons, à une œuvre : que signifie cette œuvre? Y a-t-il un critérium pour en déterminer la valeur? — Cinquième domaine : l'*esthétique*.

Ce n'est pas seulement *une* œuvre, c'est l'ensemble de toutes les œuvres, leur genèse et leur enchaînement à travers les âges, que nous voulons connaître. Comment les divers genres de composition se sont-ils formés? Quel fut le rôle de la musique dans la civilisation, depuis ses plus humbles débuts? — Ici intervient l'*histoire*, avec ses annexes : l'archéologie et l'étude des monuments figurés pour la période primitive où les documents notés font défaut; la philologie, indispensable, puisque, pour la seule musique occidentale, tous les traités antérieurs au XVIe siècle, sont écrits, sauf de rares exceptions, en latin ou en grec; la paléographie, qui a pour objet le déchiffrement des écritures musicales de l'antiquité et du Moyen âge.

Enfin, quel est le rôle de la vie collective dans la formation des divers types de musique? Les éléments de ce qu'on pourrait appeler la grammaire du langage des sons (et, *a fortiori*, les caractères généraux des œuvres fondées sur cette base, leur signification et leur évolution) ne supposent-ils pas une société qui leur impose des formes provisoires, et sans laquelle

les règles techniques n'existeraient pas ? — Questions réservées à la *sociologie*, qui, pour l'essai de ses forces, trouverait difficilement de plus beaux sujets que ceux-ci : l'incantation primitive, le plain-chant, le contrepoint, la fugue, la symphonie.

Programme un peu déconcertant par son ampleur et où on sent tout de suite la nécessité d'une méthode !

Si nous voulons avoir une idée exacte de la musique, ne semble-t-il pas que nous devions instituer un ordre d'études parallèle à ce qui paraît être l'ordre naturel des faits, c'est-à-dire interroger successivement ces diverses sciences, dont chacune a pour tâche d'éclairer une partie de notre sujet? Nous commencerions par l'acoustique ; nous finirions par ce qu'on appelle les « sciences morales ».

Cette méthode serait légitime, et assez sûre. Quiconque entreprend de parler ou d'écrire sur l'art musical, doit avoir commencé par la pratiquer ; et, sans entrer dans trop de détails, nous ne manquerons pas de donner ici la substance des programmes qu'elle suggère. Mais cet ordre d'enquêtes ne pourrait constituer le plan de notre travail sans trois inconvénients.

Si nous nous bornons à suivre la matière musicale depuis le moment où elle se constitue, en dehors de nous, jusqu'à celui où elle s'épanouit, en nous, sous forme de mélodie ou de symphonie, et à caractériser chaque étape de son évolution, nous n'aurons d'abord que des notions juxtaposées. La vue d'ensemble, nécessaire à une « philosophie scientifique », nous fera défaut.

En second lieu, ces notions paraîtront contradictoires.

Enfin, nous risquerions de donner à notre doctrine un début fragile, car, malgré l'autorité des grands savants qui leur ont fait faire tant de progrès depuis le XVIIIe siècle, l'acoustique, la physiologie surtout, sont loin de voir acceptés aujourd'hui sans contestation les principes qu'elles ont voulu fournir à la grammaire musicale élémentaire. Ce qu'il nous faut d'abord, *en musique,* et non dans un domaine à côté comme l'acoustique, c'est une base expérimentale de certitude.

Une seconde méthode consisterait à se placer au point de vue purement historique, et à ne s'en écarter que pour conclure. On prendrait la musique à sa première apparition connue, et on décrirait, sans se préoccuper de généralisations philosophiques, ses développements à travers les âges. L'acoustique et la physiologie ne formeraient qu'un épisode de la route à parcourir ; on les introduirait à leur place dans la succession des faits, au moment où elles ont été constituées comme sciences, c'est-à-dire assez tard. Une fois terminé ce long exposé, on chercherait à en tirer une vue d'ensemble.

Cette seconde méthode est séduisante parce qu'à la place du théoricien, elle fait parler en quelque sorte les choses elles-mêmes. En réalité, elle est impraticable. Si, avant de pénétrer dans une période quelconque de l'histoire, nous ne commençons pas par donner une réponse aussi nette que possible à cette question : *qu'est-ce que la musique?* comment pourrons-nous reconnaître et surtout interpréter les faits qui nous intéressent?

Nous sommes donc tenus de donner d'abord une définition. Nous la demanderons à la psychologie. Notre point de départ ne peut être que le sentiment musical lui-même, l'état d'esprit d'un auditeur moyen, au théâtre ou au concert, devant une symphonie de Beethoven, de Berlioz ou de César Franck, un opéra de Bizet ou de Wagner, un lied de Schumann, un nocturne de Chopin, une de ces œuvres enfin qui, selon une image antique, font à l'âme une pénétrante blessure de volupté et laissent l'aiguillon dans la blessure.

Une bonne définition doit n'être applicable qu'à l'objet défini. Si, par exemple, nous caractérisons la musique par l'indication d'une qualité qui lui est commune avec la poésie, notre définition ne vaudra rien. Ce que nous devons mettre en lumière, c'est l'originalité essentielle, la différence *spécifique*.

Nous croyons satisfaire à cette règle, en disant : la musique est l'art de *penser avec des sons*.

C'est surtout par voie de contraste. en distinguant la pensée musicale et la pensée verbale, que nous pouvons acquérir cette première notion, un peu inquiétante pour les grammairiens et les psychologues de l'ancienne école classique. Habituellement, soit dans la vie pratique, soit quand nous voulons faire œuvre de littérateur, soit même quand nous réfléchissons en parlant intérieurement, nous employons des mots ; et chacun de ces mots est le signe d'un objet concret représenté dans notre esprit par une idée, ou, comme on dit en philosophie, un *concept*. Si je dis : « la terre tourne autour du soleil », j'émets une pensée faite avec quatre concepts : celui de deux

corps matériels, celui de rotation sur soi-même et celui de mouvement autour d'un point.

D'ordinaire, notre vie est pénétrée, occupée, dirigée par des représentations de ce genre.

L'originalité du musicien est de supprimer les concepts dans les actes de l'intelligence ; arrive-t-il ainsi à une formule vide ? tout au contraire : l'élimination des mots et l'emploi de l'activité pure de l'esprit dans la syntaxe des sons semble favoriser le libre exercice de la pensée elle-même, et lui permettre quelquefois une plus grande profondeur. Pour le vrai musicien, la musique est plus claire que la parole ; la parole ne peut même que l'obscurcir. Le sens d'une belle phrase de Bach ou de Hændel ne peut pas être traduit par un autre langage que celui des sons et doit être directement compris. Il arrive souvent aux compositeurs d'écrire au-dessus d'une portée, à l'adresse de l'exécutant qui les interprétera : « *avec expression !* » — Expression de quoi ? Point n'est besoin de préciser ; et c'est seulement un compositeur de second ordre qui songerait à préciser. Toute bonne mélodie porte en elle son sens et son explication.

Penser sans concepts, non pour abandonner les choses que les concepts représentent, mais au contraire pour les mieux pénétrer ; dissoudre cette personnalité superficielle, encombrée de mots, divertie au dehors, qui recouvre et nous cache le fond de notre personne ; revenir à l'état de nature, à la libre disposition de soi, au jeu à la fois ingénu et savant de nos forces intérieures ; intellectualiser finement la sensibilité et mettre dans l'intelligence une émotion diffuse, de façon à produire comme une délicate émanation de

l'une et de l'autre : tel m'apparaît le privilège de la musique.

*
* *

Il ne sera nullement difficile de justifier la définition qui vient d'être posée, et sans laquelle l'esthétique musicale est un chaos inextricable.

Ce qui paraîtra certainement plus malaisé, c'est, après avoir choisi un tel point de départ, de montrer le lien de la musique avec les sciences énumérées plus haut : d'une part, l'histoire et la sociologie ; d'autre part, la physiologie et l'acoustique.

Première objection. C'est surtout dans les grands symphonistes modernes (période de Bach et de Hændel à Beethoven), qu'on trouve ce qui vient d'être appelé la « pensée musicale ». Mais n'y a-t-il pas un vice de méthode à généraliser un type de musique récent, et, en somme, exceptionnel ? N'allons-nous pas, pour rester fidèles à nos premières déclarations, nous isoler dans une région très haute sans doute, celle du pur éther beethovenien, mais où nous perdrons, en quelque sorte, tout droit de prise sur les réalités de l'histoire, souvent si grossières, et aussi sur celles de la vie sociale ? Ne nous mettons-nous pas dans la catégorie de ceux qui veulent bâtir en commençant par la toiture ?

Deuxième objection. Si nous voyons dans la musique l'affranchissement de la pensée, le libre exercice de la pure activité de l'esprit, que pourrons-nous dire du déterminisme des lois acoustiques ? Une définition de l'art musical, si elle s'applique seulement à quel-

ques compositeurs d'élite, n'est qu'une opinion de dilettante ou de critique sur quelques points choisis dans l'immense champ des faits : elle n'est ni philosophique ni scientifique, d'abord parce qu'elle n'est pas générale, ensuite parce qu'elle isole l'art en coupant ses lignes de communication avec la nature.

*
* *

1° En ce qui concerne la difficulté d'envelopper par notre définition l'histoire musicale tout entière dans le temps et dans l'espace, depuis les balbutiements mélodiques d'un esquimau ou d'un australien jusqu'à César Franck, je pourrais dire d'abord que pour connaître l'essence d'une chose qui, comme la musique, s'est transformée lentement (sauf à partir de Haydn, où l'évolution a eu une singulière rapidité), il faut peut-être l'observer dans son état de maturité et de développement, celui où elle se réalise de façon complète, et non à son état embryonnaire. Devant l'oriental râclant un violoncelle-joujou à une seule corde, je répéterais volontiers le mot de Nietzsche : « ta vraie nature n'est pas en toi : elle est infiniment au-dessus de toi » (ce qui rappelle le mot — dangereux d'ailleurs — de Malebranche, disant que, pour connaître l'homme, il faut prendre un autre biais que l'observation directe et regarder Dieu). Mais je n'ai nullement besoin de ce « biais » métaphysique, lequel répugne absolument à la méthode suivie dans le présent livre. Il me suffit de faire une observation très simple.

La pensée musicale a autant de formes et de degrés

que la pensée littéraire, bien qu'elle en soit si différente : elle peut être sublime, belle, honnête et moyenne. faible, rudimentaire ; elle peut s'appliquer à mille objets divers ; elle peut avoir plus ou moins de distinction, plus ou moins de profondeur, de force, de netteté, etc., etc. ; et de même que le critique littéraire écrivant, par exemple, l'histoire de la Comédie, se fait d'abord une certaine idée de son sujet d'après Aristophane, d'après Plaute et Térence, d'après Molière, mais considère comme indispensable et comme n'étant nullement contradictoire de remonter aux scènes d'ivrognerie et de libres propos, aux Atellanes, aux farces qui précédèrent et préparèrent les chefs-d'œuvre, de même nous n'aurons aucun embarras à parler des balbutiements mélodiques qui sont à l'origine de la civilisation ; et devant les chants des primitifs (soit les primitifs réels et historiques, soit les non civilisés actuels assimilés aux primitifs), nous ne dirons pas : « c'est *la* pensée musicale », mais : « c'est *leur* pensée ».

Et si une thèse se trouve impliquée dans une telle affirmation, nous ne manquerons pas de documents positifs pour la justifier. Nous verrons qu'à côté de leur parler, formé de concepts plus ou moins bien liés, les primitifs ont eu une langue spéciale, aux formules intraduisibles, se rattachant dans leur esprit à tout autre chose que les idées du langage courant ; nous verrons que le premier emploi qu'ils ont fait du chant se trouve dans les rites de la magie, ce qui suppose une conception du pouvoir expressif de la musique identique, au fond, à celle qu'ont eue les grands métaphysiciens allemands, Schelling, Hegel,

Schopenhauer, et les grands compositeurs jusqu'à R. Wagner.

Ainsi, ce n'est pas uniquement à une élite que nous songeons en définissant la musique. Le griot des nègres d'Afrique est aussi digne de l'attention de l'observateur que l'aède grec ; le mécanisme liturgique de strophes et d'antistrophes qui, au temps de Sophocle, entourait l'autel de Dionysos, n'a pas de signification plus profonde que les danses chantées des Abipones qui, la nuit, avec une prêtresse ayant aux poignets et aux chevilles de petites clochettes, célébrent la réapparition des Pléiades dans le ciel. C'est la totalité de l'histoire musicale que nous prétendons ramener à notre définition, quand nous étudions « l'art de penser avec les sons ».

2° En ce qui concerne les rapports de la musique et de la sociologie, loin d'esquiver le problème, nous l'aborderons par son côté le plus difficile. On en méconnaîtrait la vraie nature, si on se bornait à la tâche facile de démontrer que l'état de la vie sociale a toujours exercé une influence sur l'évolution musicale, si bien qu'un Lulli travaillant pour une cour comme celle de Louis XIV, n'écrit pas les mêmes opéras qu'un Gustave Charpentier ou un Alfred Bruneau. Alors même qu'elle ne serait pas susceptible d'une solution suffisamment précise, la question se pose de la manière suivante : quels sont les éléments de la grammaire musicale qui ont une origine individuelle ? quels sont ceux que fournit et impose la vie collective ?

L'écrivain français ou allemand qui fait un livre n'a, en somme, qu'une personnalité limitée ; beaucoup de ses idées viennent de l'hérédité, de l'éducation,

de l'imitation ; pour les exprimer, il emploie un vocabulaire, une syntaxe, des signes d'écriture qu'il n'a pas créés lui-même, mais dont le sens est déterminé par un accord tacite de la communauté exerçant sur lui une *contrainte*. En est-il de même pour le compositeur? Pour faire une réponse à cette question toute nouvelle, suggérée par des études aujourd'hui à la mode, nous devrons entrer dans quelques analyses techniques ; dès maintenant, nous pouvons leur donner pour cadre des observations générales.

La musique n'est pas dans l'histoire, un fait exceptionnel ou intermittent, un auxiliaire donné par hasard aux cérémonies religieuses, une expression passagère de la joie, de la tristesse ou de la rêverie, ou encore un art de luxe, un divertissement imaginé par des hommes de loisir. Elle est un fait naturel et universel comme le langage, caractérisée d'abord, comme lui, par d'incohérentes ébauches, mais apparaissant partout où il y a des hommes, et pouvant être rattachée, si l'on considère les formes où elle se réalise, aux lois profondes et permanentes de la vie sociale. Il y a des peuples plus ou moins bien doués pour le chant, comme il y en a qui sont plus ou moins artistes, plus ou moins guerriers, mais il n'y en a point qui, sauvage ou civilisé, ne connaisse le chant et le rythme en même temps que la parole, ne fît-il usage que de quelques notes de la gamme.

Le champ de l'histoire musicale s'étend à perte de vue. Le document le plus ancien que nous possédions est un bas-relief chaldéen représentant un joueur de harpe et trouvé par M. de Sarzec au palais de Tello, sur la rive gauche du canal qui relie le Tigre et

l'Euphrate : de bons juges, comme M. Pottier, le font remonter a trente siècles avant l'ère chrétienne. Il n'y a aucun paradoxe à affirmer que la musique est plus ancienne que la poésie, et qu'elle a donné à la poésie ses lois constitutives. Depuis les âges les plus reculés jusqu'à nos jours, la série des faits est ininterrompue. Il arrive même, dans la période moderne, que la musique acquiert une valeur représentative exceptionnelle. Tout le monde connaît les noms de Bach, de Hændel, de Mozart, de Beethoven ; combien d'entre nous connaissent les noms des peintres, sculpteurs et architectes qui, en Allemagne, furent leurs contemporains ?

Telle qu'elle apparaît dans l'histoire, la musique a toujours été liée aux manifestations de la vie sociale, ou, plus exactement, au fonctionnement de ses organes essentiels. Elle n'a jamais été une « fin en soi » comme disent les philosophes ; on l'a toujours subordonnée à un acte important de la vie publique.

Aujourd'hui, nous nous rendons dans un théâtre ou une salle de concert sans autre but que celui d'entendre un bel opéra, une belle symphonie, et de goûter un plaisir tout désintéressé ; les chanteurs et les exécutants ne se rattachent en rien à notre politique ou à nos affaires privées, et nous leur demandons plutôt de nous les faire oublier. La musique accompagne bien, assez souvent, certaines cérémonies solennelles, mais c'est par survivance d'usages anciens ou pour jouer un rôle facultatif de parure et d'agrément, comme les objets que nous mettons dans un salon. Autrefois, il en était tout autrement. La musique était associée, comme élément organique et néces-

saire aux actes de la vie religieuse et de la vie profane, de la guerre et de la paix. C'est par l'incantation que l'homme primitif, dans son ignorance et son effroi devant la nature, essayait de se défendre contre la maladie, contre la mort ou contre des dieux cruels ; or la magie, comme nous le montrerons, suppose une société.

La religion et le langage verbal sont les phénomènes sociologiques par excellence ; et la musique en est d'abord inséparable. Dans les monuments figurés, le musicien n'est jamais représenté seul ; il est toujours partie et fonction d'un groupe accomplissant une cérémonie déterminée. Cet usage s'est perpétué très longtemps, et nous ne devons pas le perdre de vue si nous voulons comprendre certains grands compositeurs qui brillaient dans la première moitié du XVIIIe siècle. Ce n'est guère que dans les « Académies musicales » ou dans certaines sociétés bourgeoises, que la musique, dans une certaine mesure, était cultivée pour elle-même. Un musicien comme Bach a toujours mis son génie, sauf quelques cas assez rares, au service d'une communauté ; il en est de même de Hændel ; et ces *concerti grossi* qu'ils écrivaient pour l'art pur sont une exception. C'est pourquoi, sous l'ancien régime, la critique musicale, telle que nous l'entendons à présent, n'existait pas : on ne songeait pas à discuter une messe, une cantate, un motet, un oratorio, et à les caractériser par un jugement esthétique, parce que de telles œuvres faisaient corps avec les actes d'une communauté, et que ces actes étaient la chose principale.

Pour ces motifs, la musique est le seul art popu-

laire. Elle tire sa substance de la vie sociale, comme la plante tire la sienne du sol où plongent ses racines. Il n'y a ni peinture, ni sculptures populaires. L'architecture est un art trop compliqué, trop chargé de connaissances techniques et d'archéologie, trop soumis à des préoccupations de luxe ou à des nécessités de services spéciaux pour être l'œuvre spontanée d'une collectivité. A la musique seule, et à sa sœur cadette : la poésie, appartient ce privilège.

Tels sont les principes que nous mettrons en lumière, en passant en revue des peuples et des âges différents. A cette première proposition : *la musique est l'art de penser avec les sons*, nous aurons le droit, en nous fondant sur l'observation, d'ajouter celle-ci : *la pensée musicale est la manifestation d'un instinct général et profond, plus ou moins obscur, mais partout reconnaissable dans l'humanité.*

*
* *

Si, sur ces deux points, nous arrivons à une démonstration satisfaisante, la moitié de notre tâche — la moitié seulement — sera parcourue. Nous aurons posé une définition marquant le caractère *spécifique* de l'art musical ; nous aurons montré que cette définition peut envelopper, en l'éclairant, l'immense variété des faits de l'histoire, et qu'elle n'est nullement exclusive du point de vue sociologique où on aime à se placer aujourd'hui pour rendre compte des choses ; tous les liens de notre sujet avec les « sciences morales » seront mis en évidence. Mais nous aurons écarté les sciences *physiques* d'un débat où elles ont

demandé la parole et dont elles prétendent même avoir la direction. Comment nous mettrons-nous d'accord avec la physiologie, avec l'acoustique, avec les mathématiques ? Quelle part leur ferons-nous dans notre théorie de la musique ?

Entre la pensée musicale, libre exercice de la pure activité du *moi*, et tout ce qui est déterminisme venant du monde extérieur, ce qui apparaît, au premier abord, c'est le conflit, l'antinomie irréductible. Ici, des instruments de physique, des chiffres, tout l'appareil scientifique : là, des œuvres d'art.

Une méthode, qui ne serait nullement nouvelle, et pourrait s'appuyer sur des témoignages très sérieux, consisterait à supprimer la difficulté en supprimant purement et simplement le premier des deux termes à concilier. Au savant appliqué, avec l'aide des mathéthiques, à formuler les lois de la résonance multiple, ou à décrire le mécanisme de l'oreille pour en déduire les principes d'une grammaire, nous dirions : « De quoi te mêles-tu, toi, musicien de laboratoire, en osant tracer leur voie et faire la leçon aux vrais musiciens ? tes travaux ont sans doute l'intérêt qui s'attache à l'observation et à l'explication de faits bien déterminés ; mais, parmi toutes tes expériences, il n'en est pas une seule qui ait pour objet un phénomène *musical*. Tu étudies une note, donnée par tel corps élastique, et tu sais la décomposer ; tu nous dis ce qui arrive lorsque deux sons, émis en même temps, ont, ou n'ont pas, d'harmoniques communs ; tu mesures et tu exprimes par des rapports de nombres un intervalle d'octave, un intervalle de quinte, de quarte, etc., etc. : tout cela, *ce n'est pas de la musique*, pas plus

que les lettres de l'alphabet ne sont de la littérature, pas plus que des mots quelconques, formés avec ces lettres, ne sont de la poésie. Nous pouvons nous passer de toi. La sirène d'un Cagniart de la Tour n'a rien de commun avec les Sirènes ! »

Pour prendre cette attitude, nous pourrions nous appuyer d'abord sur le témoignage presque unanime des musiciens, qui considèrent l'intervention des « savants » comme inutile ou importune, et ont une grande répugnance à les écouter; leur opinion étant suspecte de partialité, nous pourrions nous appuyer aussi sur les acousticiens eux-mêmes, en tirant parti de leur désaccord. Helmholtz qui, en 1863, s'était flatté de donner un fondement scientifique à l'*A B C* de la composition musicale, a été assez fortement entamé par von Öttingen, et beaucoup de gens estiment que le prof. Stumpf, de l'Université de Berlin, lui a porté les derniers coups.

Un physicien français, M. Guillemin, professeur à l'Ecole de médecine d'Alger, semble avoir voulu l'achever : « On savait faire de bonne cuisine, dit M. Guillemin, longtemps avant que la chimie fût venue au monde ; et même la chimie, depuis qu'elle est devenue grande fille, n'a pas beaucoup servi à perfectionner la cuisine ; d'aucuns prétendent qu'elle lui a nui. Il doit en être de même en musique ». L'existence des harmoniques est niée par M. Guillemin !

Cette attitude ne sera cependant pas la nôtre.

Chercher des oppositions, tracer des lignes de démarcation infranchissables entre le domaine de l'activité artistique et celui de la nature objective, est

une tâche aisée; ce qu'il y a de vraiment intéressant, c'est de chercher l'harmonie secrète des choses qui paraissent le plus opposées : voir la musique dans la pensée, la pensée dans l'homme, l'homme dans la société, la société dans la nature universelle, tout cela avec des compénétrations incessantes, des croisements de lignes, des suites de faits qui sont des transformations de force et, au total, ce grandiose et magnifique accord dissonant qu'est la vie. Il nous paraît certain qu'avant de s'organiser en nous et de prendre, sous l'influence de l'imagination, la forme d'une synthèse mélodique, les sons reçoivent en dehors de nous, suivant des lois qui nous dépassent infiniment, une première organisation qui prépare et conditionne le travail de l'artiste. Ces lois se manifestent de façon visible dans les expériences qu'on peut faire soit sur une corde vibrante, soit sur une mince plaque métallique, recouverte de sable fin : dès qu'on en frotte le bord avec un archet, apparaissent, dans le sable, des lignes nodales et de curieuses figures géométriques. La nature n'est pas musicienne, et cependant elle *compose :* elle a un plan, une méthode ; elle obéit à des règles inflexibles. Un Mozart ou un Beethoven les ignorent absolument, et néanmoins, ils s'y conforment à leur insu. Nous le montrerons par l'analyse de quelques textes musicaux. En produisant des faits, et non des théories personnelles, nous essaierons de prouver que le musicien-compositeur, placé au point de jonction de deux groupes d'influences, obéit instinctivement à des lois qui, *en même temps*, peuvent être rattachées à la vie sociale *et* à la physique.

Si ce dernier but est atteint, notre tâche, cette fois, sera terminée. Nous aurons ramené à l'unité toutes les parties de notre sujet, dominées par un principe unique. Au lieu d'une juxtaposition de faits, nous aurons une coordination intrinsèque, essentielle, des sciences énumérées au début de cette introduction : l'acoustique, les mathématiques, la psychologie, l'esthétique, l'histoire et la sociologie.

Nous nous arrêterons là. Comme nous prétendons ne jamais nous écarter de l'observation et ne défendre qu'une thèse susceptible d'être vérifiée, nous ne suivrons pas certains philosophes qui ont voulu aller beaucoup plus loin.

Au VIIe livre de sa République, Platon se moque des musiciens qui se bornent, pour l'explication de leur art, à l'arithmétique, superposée à la physique, et ne se préoccupent pas de ce qui est encore au-dessus. La parenté des nombres, à laquelle peut se ramener la grammaire musicale, lui paraît être seulement le premier degré de la dialectique, c'est-à-dire d'un enchaînement d'Idées de plus en plus hautes, et dont la dernière est celle du Bien. C'est l'Idée du Bien qui, d'après lui, rayonne dans tous les domaines de la vie, et en fait l'unité.

Pour Schopenhauer, aussi intrépide, c'est la Force, ou, si j'ai bien compris, une Idée qui préexiste aux réalités concrètes et aux concepts (*universalia ante rem*) : admirables systèmes, dont les moindres défauts sont de dépasser la question à résoudre et d'échapper à tout contrôle. Pour arriver aux solutions suprêmes qu'ont cherché de tels métaphysiciens, il faudrait, comme dit Glaucon, être un dieu!

Si nous n'entrons pas dans cette région des nuages où, en croyant atteindre au Principe initial qui donne le secret des choses, l'esprit ne fait que construire son propre rêve, ce n'est pas seulement pour exclure de nos études les tendances au mysticisme qu'elles ont trop souvent fait naître et qui sont leur écueil. Il y a dans la musique quelque chose qui est et doit rester inexpliqué, sous peine de n'être plus musical. Il ne faut pas examiner de tels faits avec la disposition d'esprit qu'on apporte à l'exégèse d'un texte imprimé, ou à l'analyse d'un théorème de géométrie.

L'émotion qui nous envahit, soudainement et avec plénitude, quand nous entendons de belles voix ou un bel orchestre, rend indécises les limites de la conscience individuelle ; elle nous révèle l'harmonie de mondes différents et fond nos puissances d'égoïsme dans le sentiment de cette harmonie : mais elle doit une partie de son charme au mystère qui l'accompagne toujours, car nous sommes loin de connaître toutes les causes de ce que nous éprouvons; nous jouissons de notre émotion dans un état demi-conscient, étonnés de nous sentir brusquement devenus le point de rencontre de tant de forces réconciliées.

Ce serait méconnaître l'originalité d'un tel sujet que de s'obstiner, au delà de certaines analyses, à le réduire en idées claires et distinctes.

Songeons enfin que nous allons être obligés de toucher à un certain nombre de choses que les savants de profession étudient encore passionnément, sans être arrivés à une doctrine définitive : le théoricien de la musique rencontre plus d'une fois ces savants

sur sa route ; il est heureux de constater que les tâches les plus dissemblables ont un fonds commun, mais son rôle n'est pas de se substituer aux spécialistes pour élucider de graves problèmes dont la solution leur appartient.

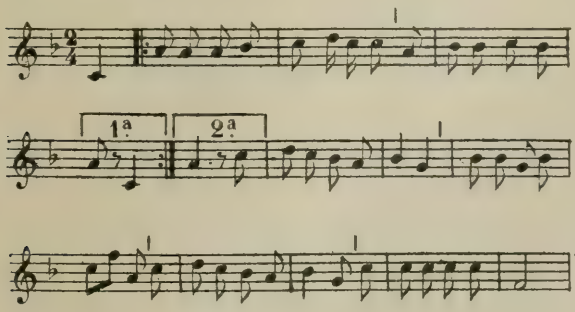
PREMIÈRE PARTIE

LA PENSÉE MUSICALE ET LA PSYCHOLOGIE

CHAPITRE I

Analyse d'une mélodie. — Le sens d'une mélodie est intraduisible avec des mots.

Je donnerai tout de suite un exemple de ce que j'appelle la *pensée musicale*. Voici une mélodie populaire, charmante et très simple ; j'écarte à dessein les paroles qui, d'ailleurs, n'ont aucun rapport avec le texte musical :



Il y a une analogie — une seule ! — entre cette combinaison de sons et une phrase verbale. Elle est constituée par le rythme. Notre mélodie, dans son mouvement d'ensemble, est comparable à une période oratoire. D'abord, elle a un commencement, un milieu, et une fin : écart de la tonique, *fa* (à laquelle le chanteur substitue la quarte inférieure, *ut*, comme pour prendre son élan d'un peu plus loin) et retour à la tonique. En second lieu, cette période se subdivise en trois propositions : les deux premières, qui ne sont qu'une même formule répétée deux fois, se terminent à la quatrième mesure sur la médiante (ou tierce) *la*, ce qui est une cadence imparfaite, si bien que la césure, indiquée ici par un soupir, équivaut à un *point et virgule* ; la troisième et dernière proposition se termine sur la tonique, ce qui est une cadence parfaite, après laquelle il y a, pour ainsi dire, *un point*.

De plus chacune de ces propositions se subdivise en «incises», séparées dans notre citation par un petit trait vertical, marquant une petite césure. La première proposition a deux incises ; la dernière en a quatre, formant deux groupes symétriques.

Si nous prenions une période de Bossuet, de Rousseau, ou de Chateaubriand, nous verrions qu'elle est construite de la même façon. Le plan serait identique. Cette identité peut se ramener à un principe commun : nécessité de respirer, et de faire coïncider les respirations avec les divisions logiques. On peut hésiter sur la manière de ponctuer les incises ; on ne le peut pas pour les propositions plus importantes qui forment le dessin principal de la période. Si, par

exemple, au lieu de mettre la césure principale, le *point et virgule*, sur le soupir, on le mettait avant la note qui le précède, on aurait une phrase qui paraîtrait ridicule comme celle-ci :

> Oui, je viens dans son temple adorer l'Éter;
> nel je viens selon l'usage, etc...

Donc, analogie parfaite, jusqu'ici, entre la construction des sons et celle des mots. Mais ne poussons pas plus loin la recherche des ressemblances ! Voici des faits qui vont nous obliger à nous écarter de plus en plus du point de vue littéraire :

1° D'abord, il y a ici quelque chose qui, dans le langage verbal (artistique), serait considéré comme une faute choquante, ou une étourderie, et qui, en musique, est parfaitement à sa place : c'est la répétition de la première partie de la période (reprise de 4 mesures). Si un philologue lisant un manuscrit de Démosthène, de Cicéron ou de Bossuet, trouvait un membre de phrase identiquement répété deux fois de suite, sans formule intermédiaire, il verrait là une simple inadvertance de copiste comme en font tous ceux qui écrivent, et l'idée ne lui viendrait pas un seul instant de s'y arrêter. En musique, au contraire, la répétition n'est pas seulement permise : elle est le fait normal et constant, le procédé artistique par excellence.

2° Cette mélodie a une base de construction ; c'est la gamme de *fa*, et les deux accords essentiels qu'elle engendre : accord de tonique : *fa*, *la*, *ut*, et accord de dominante : *ut*, *mi*, *sol*, qui, augmenté d'une tierce mineure, *si*♭ forme l'accord de septième, *ut*, *mi*, *sol*,

si ♭, cheville ouvrière de mouvement et de modulation, parce que c'est une dissonance qui appelle une résolution. Une nouvelle tierce ajoutée encore, *ré* ♮, donnerait l'accord de neuvième, qui est dans le même cas. Toutes les notes qui entrent dans notre période sont entendues par nous harmoniquement, c'est-à-dire rattachées à l'accord de tonique ou à l'accord de dominante (sauf certaines notes, placées sur un temps faible, qui peuvent être une simple *note de passage*, comme le *si* ♭ de la 1re mesure, ou le *ré* ♮ de la seconde mesure qui est une *broderie*).

Alors même qu'elle n'est pas écrite sur la portée, cette tonique *fa*, avec son satellite *ut*, placé une quinte plus haut, est donc le centre d'attraction autour duquel tout se meut, et qui donne son unité à l'ensemble.

3° Par suite, les notes sont perçues non directement et en elles-mêmes, mais d'après leurs rapports entre elles et d'après leur rapport avec la tonique. La mélodie est un système de relations ; or un rapport n'est pas donné par une sensation (surtout quand l'un des deux termes du rapport est sous-entendu, suggéré, comme ici). Un rapport est une abstraction ; c'est l'œuvre du sujet qui entend, c'est une création de l'intelligence intervenant pour comparer et pour apprécier. Là est le fait qui, selon nous, rend *possible* une pensée musicale, puisqu'il est admis par les philosophes que pour penser il faut abstraire et unir.

Mais nous n'avons encore analysé que des modalités. Nous avons le squelette d'un corps : il manque la chair et le sang, la physionomie, la vie !

4° Cette vie de la mélodie, c'est le *sens musical*

qu'elle porte en elle-même. Tous ces rapports de sons dont notre période est faite, nous sont présentés sous la forme d'une synthèse; et un acte spécial de l'esprit du compositeur a imposé à cette synthèse une valeur qui ne se trouve dans aucun des éléments composants. Il lui a donné une signification que nous chercherions vainement à exprimer avec des mots et qui, accessible au sens musical seul, a pour lui une clarté parfaite.

Ce n'est pas une subtile métaphysique de l'art qui nous permet de parler ainsi : c'est l'observation et l'expérience. En effet, aucun musicien ne s'y trompera : en entendant cette chanson populaire, il la distinguera d'une formule qui ne signifierait rien ; le non-spécialiste fera tout aussi bien cette distinction.

Voici qui montre bien que nous ne sommes pas dupe d'une illusion en attribuant un contenu positif à une telle œuvre. Nous pouvons très bien supposer un enchaînement de sons, — comme chaque pianiste en improvise d'habitude sans y attacher d'importance — où l'accord de tonique et celui de dominante seront associés conformément aux règles de la théorie musicale, et qui pourtant n'auront aucune signification ; cela formera, pour emprunter un mot de Leibnitz, « des consécutions régulières », et rien de plus. Il y a donc une différence essentielle entre la formule simplement correcte, et celle qui dit quelque chose.

Pour faire comprendre l'impossibilité de traduire ce *proprium quid* avec des mots, on peut rappeler les observations suivantes faites sur la pensée littéraire.

La musique est comme au dernier terme d'une

série. Une lettre d'affaires commerciales, un procès-verbal, pouvant sans difficulté être traduits d'une langue dans une autre ; une page de Platon ou de Virgile se prête beaucoup moins à une opération de ce genre, parce que la pensée est d'une autre qualité ; une poésie de Lamartine rendra plus malaisé encore le travail de l'interprète, et ne pourra que très incomplètement, en souffrant des dommages réels, être traduite en allemand ou en suédois. Quant au sens d'une phrase musicale, il est impossible de le faire passer dans des formules verbales, parce qu'ici la pensée, — sans être nécessairement supérieure — est d'un autre ordre.

Demander ce que signifie une mélodie est une question intempestive, antiartistique et à côté, comme celle du touriste qui, mis en présence d'une belle statue en marbre de Paros, demandait : combien vaut-elle de livres sterling ?

Si, au lieu d'examiner un spécimen trés simple de l'art populaire, nous examinions une mélodie de Schubert, de Mozart ou de Hændel, nous trouverions des *sens* nouveaux, très différents les uns des autres, mais ayant tous le caractère qui vient d'être indiqué. En poussant plus loin et en parcourant l'éblouissante variété des œuvres où la phrase musicale s'enrichit des ressources inépuisables du rythme et des timbres de l'orchestre, nous constaterions ceci :

Le musicien traite tous les sujets. Il a écrit sur le café, sur le mal de dents, sur la déclinaison de *hic*, *hæc*, *hoc*, sur des jeux d'enfants et sur la Passion, en un mot sur toutes les matières que l'observation, l'histoire ou la fantaisie peuvent fournir. Il est paysa-

giste ; il fait, quand il veut, de l'ombre, de la lumière, ou du clair-obscur. L'orchestre est pour lui comme une palette d'où il tire des combinaisons de couleurs indéfinies, appropriées à un « programme » donné. En pareils cas, il est parfaitement légitime de traduire en langage usuel les intentions qu'il a eues et la façon dont il les a réalisées ; mais ces prouesses descriptives dont il est capable ne représentent qu'un emploi facultatif de son art, tandis que partout et toujours, quelle que soit la tendance réaliste à laquelle il s'abandonne, il est obligé, sous peine d'aboutir à une œuvre vaine et non musicale, de donner à ses constructions sonores un sens intelligible en soi et par soi seul, abstraction faite de tout sujet déterminé.

C'est ce que laissait entendre Schumann, en répondant à un jeune homme qui lui expliquait le programme de sa symphonie : « Joue-moi d'abord ta musique ; ton programme me plaira aussi *par surcroît*, si la musique est bonne ».

Je ne saurais signaler avec trop d'insistance la confusion si souvent faite par des philosophes éminents, de deux ordres de faits :

1° Parmi les nombreux caractères de la musique, il y en a un certain nombre que l'on trouve *ailleurs que dans la musique* ; nous les étudierons plus loin ; mais, tout en reconnaissant leur importance, nous nous garderons bien de leur demander les éléments de la définition précise qu'il nous faut. « Si, après avoir défini la vie, dit M. Le Dantec[1], on trouve dans les corps bruts quelques-unes des particularités que

1. *La Lutte universelle* Bibliothèque scientifique .

l'on avait considérées comme l'apanage des êtres vivants, cela prouvera seulement qu'on s'était trompé, et que le travail est à refaire ». Une bonne définition doit marquer en effet la différence spécifique de l'objet défini ; si on me dit, par exemple, que la musique est un « jeu » dans lequel se dépense « un surplus d'énergie », ou un « langage du sentiment », ou une « arithmétique inconsciente », ou une « façon de charmer l'oreille », je reconnaîtrai sans peine qu'il y a dans chacune de ces formules une part de vérité, mais je ne les accepterai pas en tant que définitions et, si elles veulent se faire accepter comme telles, je ne pourrai les attribuer qu'a un emploi incorrect et abusif du mot *musique*.

Il y a dans la musique un caractère qu'on ne retrouve *nulle part ailleurs*. Ce n'est ni l'usage des intervalles, ni la consonance et la dissonance, ni le timbre, ni la mesure, ni le rythme : c'est le *sens* intraduisible, et cependant reconnu par tout le monde (alors même que l'on discuterait sur sa valeur) que présentent certaines combinaisons sonores ; c'est ce « quelque chose », ce *proprium quid*, qui fait que le texte musical cité plus haut n'est pas une suite quelconque, ou même une suite simplement régulière de sons et de valeurs de durée, mais une mélodie. Là est le principe de notre définition ; je le dégage en disant : la musique est l'art de penser avec les sons.

Qu'on ne nous objecte pas que « penser », d'après Descartes, Kant, et tous les philosophes ayant une enseigne, c'est « unir des *concepts* ». Les philosophes de l'ancienne école n'étaient pas musiciens ; s'ils l'étaient, ils se sont trompés en donnant à leur affir-

mation un caractère exclusif. Qu'on ne nous objecte pas non plus l'impossibilité où nous sommes de définir la pensée musicale en indiquant son contenu. D'abord, cette impossibilité résulte de la nature même du fait signalé ; en second lieu nous estimons être assez clair en disant que la pensée du musicien, tout en étant *sui generis*, est aussi variable et a autant de degrés que celle du littérateur.

Enfin on ne peut pas exiger du psychologue des définitions plus précises que celles qui ont cours dans toutes les sciences, (sauf les mathématiques et la géométrie).

Sait-on ce qu'est l'électricité ? On nous dit : « elle est produite par des atomes appelés *électrons* ». Nous voilà bien avancés ! On reproduit dans la définition le terme à définir comme on faisait autrefois à propos de la lumière. En biologie (Claude Bernard l'a proclamé), on ne définit rien. Il y a quelques années, M. Dastre a publié dans la *Revue des Deux-Mondes*, une très belle étude sur « les aliments » ; et après avoir examiné un certain nombre d'hypothèses, il s'est déclaré incapable de dire, en somme, ce que c'est qu'un aliment. Cela n'empêche pas qu'il y a un art ou une science de se nourrir et de vivre, de même qu'il y a une science de l'électricité.

« Penser sans concepts » paraît contradictoire ? mais que dire alors des physiciens qui définissent l'éther « un solide sans densité ni poids, mais plus rigide que l'acier (lord Kelvin) » ? Et cependant l'éther est indispensable : on estime que de lui dépendent la lumière, la chaleur, l'électricité rayonnante, la gravitation et la marche des astres... Ici nous avons une

supériorité : nous n'arrivons pas à notre principe par une conclusion logique ; nous le fondons tout simplement sur l'observation.

Sans doute, après avoir isolé le phénomène musical, nous montrerons, dans la seconde et dans les autres parties de ce livre, qu'il est en harmonie avec la vie sociale, avec les lois physiologiques et avec celles de la nature objective; mais il n'y aura pas là de contradiction : une harmonie est une adaptation ; elle n'exclut pas des différenciations réelles.

Avant d'entrer dans l'analyse d'un sujet qu'il est plus facile de circonscrire que de décrire, fortifions notre point de vue et déblayons le terrain, en examinant rapidement quelques définitions célèbres de la musique. J'en distingue trois.

CHAPITRE II

Examen de quelques opinions.

---

§ 1. — LA MUSIQUE ET LA SENSATION. — LE PLAISIR DE L'OREILLE

On disait, au temps de J.-J. Rousseau : « la musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille ». Quelques savants modernes ont voulu donner à cette opinion un caractère rigoureux, et la justifier par des démonstrations scientifiques. Ils ont soutenu que la consonance et la dissonance agissaient sur notre organisme indépendamment de tout jugement esthétique, au même titre qu'une brûlure ou le toucher d'un bloc de glace, un mets sucré ou amer, une piqûre ou une caresse.

Déjà, le petit concert donné, le 10 prairial an VI, à deux éléphants du Jardin des Plantes dont l'Histoire a conservé les noms — Hans et Marguerite — semblait avoir prouvé que les animaux sont sensibles à la musique, en ce sens qu'ils la subissent comme une série d'impressions aux effets desquelles il n'est pas possible de se soustraire.

En 1863, Helmholtz édifiait sa théorie musicale sur l'étude des *sensations* sonores, en insistant sur ce

point, qu'elles jouent un rôle capital et déterminent tous les autres effets ; et douze ans plus tard, Wundt posait nettement le principe de la même thèse : « considérer la consonance et la dissonance, écrivait-il, comme des phénomènes de sensation et les dégager des sentiments qui s'y trouvent liés, telle est la première condition d'une bonne méthode de recherche en ces matières ».

Depuis, en Russie, en Italie, en France, de curieuses expériences ont été faites. M. Féré, pour n'en pas citer d'autres, a expérimenté le pouvoir des sons sur des sujets dépourvus d'intelligence artistique, incapables même de percevoir les différences d'intervalles, atteints en un mot de surdité musicale : et il a constaté des effets certains.

De tout cela, il nous semble qu'on peut tirer une vérité bien établie, mais partielle, et qu'il faut s'abstenir d'une conclusion générale.

Si la physiologie nous apporte, en cours de route, des renseignements et des clartés supplémentaires, rien de mieux ; mais si, dès notre premier pas, elle veut nous arrêter et nous mettre sous sa loi, c'est impossible.

Il est certain qu'en musique, la sensation pure, joue, ou peut jouer un rôle important. Certaines combinaisons de notes nous arrachent, instinctivement, un cri d'impatience et de souffrance; j'aime mieux entendre jouer un morceau sur un Stradivarius que sur un mauvais violon, etc... Mais si on en conclut que la sensation est le principe du plaisir musical, que d'objections peuvent être faites! J'en indique quelques-unes :

1° Pourquoi les sensations de l'odorat, aussi « désintéressées » que celles de l'oreille, n'ont-elles pas donné lieu, comme ces dernières, à un grand art ? Pourquoi la parfumerie n'est-elle pas sur le même rang que la musique ?

2° *Une* sensation du toucher a toujours sa valeur, alors même qu'elle est isolée et produite par une impression unique de l'objet extérieur sur la périphérie : le contact d'un charbon ardent est toujours une cause de souffrance, un breuvage glacé est toujours une cause de plaisir quand on a soif, etc... Au contraire, une consonance entendue isolément, est le plus souvent, pour le musicien, indifférente. Elle n'a pas de valeur appréciable ; pour lui en attribuer une, il faut la rattacher à quelque chose, et savoir ce qui la précède, ce qui la suit. En musique, tout se fait par comparaison. Il n'y a que les relations qui comptent. Percevoir des sons, c'est aussi bien se souvenir et attendre.

Admettons qu'une quinte soit classée parmi les consonances agréables ; si elle est précédée de deux autres quintes ayant mouvement semblable, elle sera fort déplaisante. Inversement, tel groupe de notes, considéré en lui-même comme dissonant et pénible, pourra être admirable, grâce au contexte. Dans une des plus belles mélodies de Schumann, *Mondnacht,* il y a un *mi♮* sous un *mi♯* ; or cette rencontre, qui est, en soi, une dureté extrême, devient par suite du plan de la phrase, un trait exquis de sentiment et de poésie. En pareil cas, la pensée domine la sensation.

3° Si la musique était simplement l'art de flatter l'oreille, au sens physiologique du mot, elle ne de-

vrait jamais employer que des consonances. Or il n'y a pas de composition à plusieurs parties, vocale ou instrumentale, qui soit dans ce cas. Il en résulterait donc qu'on ne peut jamais éprouver le plaisir musical à l'état pur et complet, ce qui est en contradiction avec l'expérience commune. Le plaisir serait toujours contrarié ; en nous rabattant sur les consonances, nous pourrions tout au plus dire, avec le sage antique, que nos plus grandes joies ne sont que des chagrins consolés !..

4° Pourquoi les impressions musicales varient-elles d'un sujet à l'autre ? Pourquoi varient-elles chez un même sujet ? Une piqûre n'est-elle pas douloureuse pour tout le monde, en toute circonstance ? — Pourquoi Berlioz déclarait-il ne pas comprendre le prélude de *Tristan et Iseult?* Hésite-t-on jamais à dire qu'on s'est brûlé quand on a mis la main dans le feu? Pourquoi nous faut-il plusieurs auditions pour comprendre certaines symphonies contemporaines?...

Quand les physiologistes, pour montrer les effets de la sensation sonore, prennent des graphiques de la respiration, du pouls capillaire ou des mouvements cardiaques ; lorsqu'une circonstance particulière leur permet de constater l'afflux sanguin qui, sous l'influence des sons, augmente le volume du cerveau, ou lorsqu'ils enregistrent, avec l'ergogramme de Mosso, l'énergie musculaire dépensée par un sujet qui reçoit des impressions acoustiques, ils font des travaux utiles mais dont il est impossible de tirer des conclusions générales et des lois, parce que les faits observés ne seraient peut-être pas les mêmes chez tous les sujets. Or, les musiciens ne sont jamais

en désaccord pour reconnaître qu'une mélodie a un sens.

La physiologie a un rôle à jouer dans la théorie musicale ; mais ce n'est pas à elle qu'il appartient de donner la définition de l'art. Elle doit se borner à une contribution. Nous l'indiquerons plus loin, dans un chapitre spécial de ce livre (IIIe partie). A un certain degré de culture — précisément celui où se posent les véritables problèmes — l'oreille ne crée plus la musique par une sorte de réceptivité passive, comme le moule impose une forme à la matière liquide qu'on lui verse : l'intelligence intervient pour apprécier, pour défaire et refaire, dans une certaine mesure, l'œuvre du sens auditif, et lui donner, par une seconde création, un sens définitif, ou provisoire et variable comme l'esprit lui-même. Il y a là une transformation du phénomène sonore en phénomène musical, où l'activité de l'intelligence joue parfois un plus grand rôle que l'oreille. Le tort de certains savants est de ne point s'élever jusque là et de rester sur le seuil de la question. Ils croient tenir la musique ; ils n'ont qu'effleuré la frange de son manteau.

§ 2. — LA MUSIQUE ET LE FORMALISME. LES ARABESQUES SONORES.

Il y a une doctrine voisine de la précédente : c'est le formalisme. D'après lui, la caractéristique et la beauté d'une œuvre d'art doivent être cherchées non dans les sentiments, les pensées et les idées qu'elle contient, mais uniquement, et comme s'il s'agissait d'une construction architecturale, dans les rapports

des diverses parties de cette œuvre d'art. En littérature, par exemple, il faut tenir compte du plan, du style, du choix des termes, de la syntaxe (au sens le plus large du mot), du rythme, des images, de la sonorité de la période ou du vers, mais on peut se désintéresser du sens exprimé, et dire avec Herbart : « la beauté d'un temple n'a rien à attendre des meubles qu'on mettra dedans ».

Bien paradoxales s'il s'agit de juger des œuvres comme celles d'Eschyle, de Dante, de Shakespeare, cette doctrine paraît moins agressive contre le sens commun si on l'applique à l'art musical, lequel, n'associant pas de concepts, n'a jamais la clarté analytique du langage verbal.

C'est ce qu'a fait le critique viennois Hanslick, en 1854, dans un opuscule célèbre où abondent de très bonnes idées — sans aboutir à la conclusion qu'on voudrait — mais où l'on trouve une définition inadmissible de la musique.

Pour Hanslick, il y a un art ornemental qui peut nous faire comprendre comment il est possible à la musique de créer des formes qui, tout en ayant une grande valeur, ne contiennent aucun sentiment précis : c'est *l'art de l'arabesque*. Imaginons des arabesques qui, au lieu d'être inertes et mortes comme celles du dessinateur, se formeraient elles-mêmes devant nos yeux, œuvre d'un esprit appliqué à traduire par le mouvement des lignes une incessante fantaisie : ce serait l'image exacte de la musique.

Lorsque, après avoir battu en brèche le sentimentalisme, Hanslick parle avec infiniment de sens, d'*idées musicales*, de beauté *spécifiquement* musicale, on s'at-

tendrait à le voir préciser le rôle de l'esprit, affirmer l'existence d'une pensée *sui generis*, spéciale au langage des sons, et donner ainsi une revanche, dans le domaine de la raison, à un art dont il a contesté les titres traditionnels dans le domaine de l'émotion. Il n'en est rien. Pour lui, le mot « idée » musicale est synonyme d'image, de forme, et rien de plus. Ainsi, d'après la doctrine de l'esthéticien viennois, l'art musical se trouve refoulé sur lui-même de deux côtés à la fois : celui de l'intelligence et celui de la sensibilité ; il n'a pas plus de prise sur la pensée que sur le sentiment ; cette « arabesque » à laquelle on le réduit, ressemble à une ligne-frontière qui subsisterait seule après l'évanouissement de deux grands empires qu'elle séparait : celui de l'intelligence et celui du sentiment. Certes, il y a une plastique des sons ; mais dire que le formalisme est tout l'art musical, est étrange.

1° A quelles arabesques a pu penser Hanslick en employant un tel mot à propos de musique ? Ce n'est pas, évidemment, aux œuvres si connues et si admirées des peintres décorateurs du XVIe siècle, dont les arabesques font une grande place au modèle naturel : pampres en spirales, branches de laurier, feuilles de lierre, fleurs, fruits, panthères, léopards, lions, enfin figures humaines. Il n'a pu songer davantage aux arabesques de l'Alhambra ou aux décorations murales d'Herculanum et de Pompéi ! Il s'agit évidemment, dans sa théorie, d'une arabesque *particulière*, dont peut seule donner une idée l'association de plusieurs mouvements mélodiques simultanés [1]. Mais

1. NICOMAQUE DE GÉRASE (*Manuel d'Harmonique*, ch. IV), définissait le son « un degré *sans largeur* de la voix mélodique ». Comme

une telle arabesque (je parle seulement du schéma qui la réaliserait) n'existe ni dans la nature, ni dans l'art. Quelle lumière pouvons-nous attendre d'un fait chimérique, comme explication d'un fait réel ? — *obscurum per obscurius ;*

2° Les trois ou quatre parties à mouvements différents dont se compose, par exemple, une fugue, peuvent bien faire songer à des lignes souples qui seraient superposées, quelquefois entrelacées ; mais le langage d'un orateur, avec ses inflexions multiples, pourrait avoir pour schéma, lui aussi, une ligne de ce genre : ce schéma, cependant, serait loin de représenter l'éloquence ! — Il faudrait dire d'après quelle loi les arabesques sont organisées ;

3° J'ai pris un morceau de musique, l'adagio de la *Sonate pathétique*, et, sur du papier pelure, j'ai tracé l'arabesque qu'on obtient en suivant les lignes mélodiques. Le résultat obtenu est tout ce qu'on peut imaginer de plus déplaisant, incohérent et absurde. L'expérience me paraît intéressante, car Hanslick a beau parler de ses « *lignes sonores* », nous ne pouvons les saisir que comme lignes situées dans l'espace. Or, ces lignes sont un grimoire sans valeur ;

4° Une arabesque est toujours un ornement accessoire dans un ensemble ; elle peut contribuer à l'éclat d'un monument (thermes de Titus, loges du Vatican, villa Hadriana, etc.), mais elle n'est jamais une œuvre indépendante se suffisant à elle-même. En est-il ainsi d'une symphonie ?

le fait observer M. Ch.-E. Ruelle, c'est une métaphore empruntée à la géométrie et tendant à voir dans la musique un système de lignes faisant arabesque.

5° Une arabesque n'est soumise à aucune loi physique ; l'art musical, au contraire, ne peut s'affranchir du déterminisme des lois acoustiques, ni des lois de la respiration (rythme) ;

6° Il y a dans la musique beaucoup de choses essentielles qu'une arabesque linéaire ne saurait représenter, même par une analogie lointaine : la tonalité, le mode, la mesure, la gamme, les modulations, le registre employé. Comment reproduire, par le dessin, une modulation enharmonique ? un accompagnement dramatique, comme celui du *Roi des Aulnes* (Schubert) ? Une note longtemps répétée est le contraire d'une arabesque ; elle peut cependant produire un effet très musical ;

7° Une des choses qui m'intéressent le plus dans une symphonie, c'est le développement d'une idée ; y a-t-il rien de tel dans une « arabesque » ?

8° Alors même que la musique ne serait qu'un système d'arabesques, toute valeur psychologique en serait-elle nécessairement exclue ? L'écriture elle aussi n'est-elle pas un système de lignes ? Les graphologues n'y voient-ils pas cependant, non sans quelque raison, un reflet appréciable du caractère de l'écrivain ? Pourquoi ne pas admettre qu'avec le temps, et grâce à certains artistes de génie, les formes les plus sèches sont devenues capables d'exprimer la vie et de porter un sens ? Quatremère de Quincy a dit de Raphaël : « Il a fait de l'arabesque un *langage figuré* dont les hiéroglyphes, connus de tout le monde, donnent encore au spectateur le plaisir de les avoir devinés », et Hittorf affirme que, dans l'arabesque, il faut chercher avant tout l'unité « de la pensée ».

Si un art n'est ni pensée, ni sentiment ; s'il ressemble au jeu qui consiste à tracer des lignes dans l'espace, au milieu de l'obscurité, avec un bâton dont le bout est enflammé, en quoi peut-il nous intéresser ? Il y a des tapis d'Orient dont le dessin ne signifie rien, et qui ont pourtant beaucoup de charme ; mais nous émeuvent-ils comme la musique ?

Pour ces motifs, nous ne pouvons adopter la thèse de Hanslick.

§ 3. — LA MUSIQUE ET LE SENTIMENT

Une thèse plus séduisante, appuyée sur une part de vérité, mais tout aussi inadmissible que la précédente parce qu'elle néglige des faits essentiels, voit dans la musique « le langage adéquat du sentiment ». C'était l'opinion d'Aristote. Pour lui, la musique n'est pas une expression des états psychiques obtenue à l'aide de signes plus ou moins conventionnels (σημεῖα), mais une reproduction réelle et directe (μίμησις) de ces états ; c'est à ce titre qu'elle doit jouer un grand rôle dans l'éducation, car en exprimant certains habitus de l'âme, elle peut les imposer aux jeunes gens qui écoutent, et les pousser même aux actions qui sont la conséquence de ces habitus. Les Allemands ont souvent repris cette thèse ; pour dire que la musique exprime les états affectifs, ils ont un mot (*Nachahmung*) qui est la traduction littérale de la μίμησις d'Aristote.

Que le sentiment soit à l'origine et à la base de toute musique, cela n'est pas douteux. Beethoven affirmait que toutes les émotions, *même la colère*, peuvent être des sources d'inspiration musicale ; on le

plaisantait sur ce mot : on disait qu'en ce cas sa gouvernante, qui était d'humeur acariâtre, devait toucher des droits d'auteur ! Avec raison, nous nous représentons un grand musicien comme un homme très passionné, doué d'une sensibilité plus vive que l'homme commun. Mais de ce que l'émotion est un point de départ nécessaire, il ne suit nullement qu'elle trouve son expression *adéquate*, en vertu d'une sorte de loi, dans les combinaisons sonores, et que, pour aboutir à une « œuvre », elle n'ait pas besoin de tout autre chose qu'elle-même ; en second lieu, le sentiment qu'exprime la musique n'est pas celui que peut traduire le langage verbal. La musique vient de beaucoup plus loin que ces émotions superficielles qu'on définit d'après un type commun, et elle a besoin d'autre chose que la sensibilité, pour être ce qu'elle est. La thèse du sentimentalisme *pur* doit être repoussée à cause de certaines affirmations inexactes, et surtout parce qu'elle est aussi incomplète que la thèse physiologique.

Nous ne connaissons le sentiment, d'une façon directe, que par la conscience. Hors de la conscience, nous ne pouvons observer que ses effets, ou sa représentation par des images et des symboles dont l'exactitude, toute relative, repose sur des associations d'idées. Une imitation, au sens antique du mot, de l'amour ou de la jalousie, est une chimère. L'impossibilité où l'on est de montrer une ressemblance réelle entre un sentiment et une formule sonore musicalement construite, a donné lieu à une terminologie vague, contradictoire, que les écrivains les meilleurs emploient sans embarras comme s'ils s'entendaient

eux-mêmes, mais qui trahit une lacune manifeste. En français, on dit que la musique *exprime*, *traduit*, et ces mots auraient besoin d'éclaircissements, car il n'y a rien de plus vague que le mot « expression » en matière d'art. Chez les Allemands, c'est bien pis.

La musique est *le langage des émotions* (Kant); elle est *l'art du sentiment* (Hegel); la musique représente (*darstellt*) la vie passionnelle; elle la saisit (*erfasst*); elle la révèle (*kundthuet*); elle la proclame (*verkündet*); elle l'appelle au dehors (*hervorruft*); elle l'exprime (*sie drückt aus*); elle la reflète (*wiederspiegelt*); elle la répète en écho (*wiederklingt*); elle en donne l'image (*abbildet*); elle la désigne *zeichnet*); elle la publie (*offenbart*); elle la raconte (*erzählt*)... Helmholtz lui-même n'est pas plus clair. Pour lui, et d'après une doctrine que nous discuterons plus loin, la musique exprime non pas le sentiment mais l'état où il met l'âme et le ton qu'il lui donne (*Gemüthsstimmung*). Ce terme équivoque de *Gemüthsstimmung*, Helmholtz se hâte de l'expliquer : « j'entends par là, dit-il, ces propriétés des états psychiques que la musique peut reproduire, c'est-à-dire le caractère général que présente, à un moment donné, la *marche* de nos idées »... Et par besoin d'une clarté qu'il cherche ici avec un embarras visible, Helmholtz définit encore ce qu'il entend par « marche des idées » (*Fortbewegung der Vorstellungen*) : « nos pensées peuvent se mouvoir avec rapidité ou lenteur; elles peuvent *errer çà et là*, sans repos et sans but, dans une agitation inquiète, ou poursuivre, avec précision et énergie, un but déterminé; elles peuvent se laisser entraîner, aisément et sans efforts, à d'agréables rêveries, ou bien, liées à

de tristes souvenirs, ne changer d'objet que lentement, péniblement, sans force, *à petits pas*. Tout cela peut-être imité et exprimé par le mouvement mélodique des sons »... On avouera que ce matérialisme d'images, tout naturel chez un littérateur, est un peu singulier sous la plume d'un physiologiste et d'un physicien affirmant la connexité étroite de la musique avec les sciences exactes ! A coup sûr, il n'est pas clair.

Nous touchons un des nœuds du problème. Le sentiment est la vie de la musique ; il lui est nécessaire comme la sève au végétal ; mais il est étrange que nous ayons tant de peine à nous expliquer là-dessus, et que ce qu'il y a de plus vivant en nous ne puisse être exprimé ! « Tout ce qui est individuel, disait avec profondeur Leibnitz, est ineffable ». En tout cas, nous ne pouvons définir la musique avec le sentiment seul.

Simple question : toute musique à plusieurs parties repose sur l'art du contre-point, et toutes les formes du contre-point se trouvent ramassées dans la fugue. Quel rapport de ressemblance *réelle* y a-t-il entre une émotion quelconque et une exposition de fugue ou une exposition de motet? Si l'on ne veut pas se payer de mots, c'est ainsi qu'il faut poser le problème. Sans doute, celui qui écrit une fugue est un musicien accompli, et il ne serait pas devenu musicien (admettons-le) si d'abord il n'était pas très sensible, et s'il n'obéissait aux mouvements de sa sensibilité. Mais s'il n'est et ne fait que cela, on peut affirmer bien haut, avec l'autorité de l'histoire comme avec celle de l'évidence, qu'il ne fera jamais rien de bon.

Un critique (Ferdinand Hand, 1837) est allé jusqu'à

dire que « les lois du sentiment sont aussi celles de la musique ». Personne n'en sait rien, attendu que les *lois* du sentiment sont très imparfaitement connues, et celles de la composition musicale ne sont nullement dans ce cas ; s'il y a identité entre les unes et les autres, pourquoi la musique n'est-elle pas arrivée du premier coup à la mise en œuvre de toutes ses ressources ? Toute œuvre musicale est une *construction*, et toute construction suppose un plan, une logique, une méthode fixée peu à peu à la suite de longues expériences. Or le sentiment pur, s'il est considéré en dehors de la pensée intervenant pour le régler, répugne, par nature, à tout cela. Il est étranger à la logique. Par rapport à la méthode et à l'idée de plan, c'est un élément d'incohérence et un dissolvant.

La musique est un acte spécial de l'intelligence intervenant dans le chaos de la vie affective pour y mettre ordre et beauté. Au lieu de dire qu'elle reflète des sentiments donnés, on pourrait tout aussi bien soutenir qu'elle *crée* des sentiments qui sans elle n'existeraient pas, ou que nous ne connaîtrions pas. Pour mesurer la distance qui sépare un art d' « imitation » et un art dominant l'imitation, comparez l'attitude du public dans un musée de peinture et dans une salle de concert. Devant des tableaux, des portraits, des paysages, des scènes tirées de la vie bourgeoise et populaire, le public est parfaitement à son aise : il se trouve chez lui ; il saisit sans le moindre effort l'effet que l'artiste a voulu produire ; il discute avec une compétence très suffisante la ressemblance des images, la vérité des physionomies, des

costumes, des attitudes et du décor, l'exactitude du dessin et de la couleur.

Comment se comporte-t-il en entendant un quatuor ou une symphonie? Son attitude devrait être la même, s'il est vrai que la musique *imite*, répète, reproduit en écho, traduit au dehors, etc., des sentiments déjà éprouvés. Or, il n'en est pas ainsi. Le public ne perçoit que d'une façon vague et très confuse le rapport de ce qu'il entend avec ce qu'il ressent habituellement; il est touché, mais il est loin de se reconnaître dans ce qu'on lui dit. Il cherche à établir un lien entre la mélodie ou les timbres de l'orchestre et ses états psychiques antérieurs, mais il n'y arrive qu'imparfaitement et par intermittence; encore y arrive-t-il par un acte variable de sa fantaisie propre, non en vertu d'une loi de perception. Il est étonné; il *admire*.

Il flotte dans un monde indécis de sensations, de tendances sympathiques, de souvenirs, d'associations d'idées, où la curiosité de l'intelligence, désireuse de se rendre compte, joue un plus grand rôle que la mémoire. Il se sent en présence d'une énigme à débrouiller.

Cela vient de ce que la musique lui apporte quelque chose de nouveau qui dépasse et déroute son expérience. Et on ne conçoit pas qu'il puisse en être autrement. Le compositeur lui-même est souvent étonné de ce qu'il vient d'écrire. Il lui arrive de prendre comme point de départ de son travail l'idée d'un effet esthétique possible, et de n'apercevoir qu'après coup le rapport exact de la formule trouvée avec tel sentiment. C'est ainsi que dans plusieurs

scènes de ses opéras, Wagner a inventé la mélodie avant les paroles.

Comme l'a remarqué Darwin, qui a étudié la question avec une admirable impartialité, les sentiments « exprimables » en musique d'une façon nette et reconnaissable sont, en réalité, très peu nombreux. Ils se ramènent tous à quelques types assez indistincts. La formule employée, au début du deuxième acte de *Lohengrin*, pour « traduire » la honte et le désespoir de deux criminels démasqués est à peu près la même dont s'est servi Berlioz pour « traduire » l'ennui de Faust dans son cabinet de travail. Quelle différence, pourtant, dans les deux états! Voici la charmante ouverture de la *Flûte enchantée :* quel sentiment devons-nous reconnaître dans la fugue qu'elle contient? l'irritation de marchands qui se disputent? une libre expansion de joie? un bavardage de commères parlant toutes à la fois? Y a-t-il même là un sentiment déterminé? est-ce un pur jeu d'adresse? Et dans le cas bien improbable où nous serions arrivés à préciser avec des mots ce dont il s'agit, pensons-nous vraiment que cela suffirait pour expliquer une telle composition?

On est allé jusqu'à dire qu'à chaque sentiment correspond un son de la voix qui lui est propre, et que la musique ferait sien. D'abord, la musique ne commence que là où il y a une synthèse de sons; et, dans cette synthèse, chaque élément perd sa valeur particulière pour prendre celle que lui imposent ses rapports avec l'ensemble. Mais admettons que le compositeur juxtapose, comme en une sorte de mosaïque, des représentations exactes du sentiment : il y aurait

donc une sorte de « trompe-l'oreille » pour l'expression des états affectifs, comme il y a un trompe-l'œil pour les objets matériels, et ce trompe-l'oreille serait la musique ? Le musicien aurait, en son genre, une exactitude et une précision analogues à celles du photographe ? Cette conception peu artistique supprime, dans les constructions mélodiques, tout ce qui est inventé, original, intéressant. Elle rend l'art à la fois inutile et déplaisant. Deux remarques entre cent. Au théâtre, les chanteurs qui veulent donner l'illusion de l'émotion vraie, emploient des procédés (attaque de la note en dessous, ports de voix, mépris de la mesure, substitution du cri à la note musicale, hoquet, respiration haletante, etc.) qui, nettement, ont un caractère antimusical. Ces artifices les rapprochent pourtant de l'état affectif réel ; le *bel canto*, le « style », les en éloigne. Il y a eu des genres imitatifs : le mime, l'atellane, la farce; ils n'ont pu devenir des œuvres d'art que par une évolution qui les a transformés essentiellement et les a maintenus à distance du type fourni par la réalité.

Quelques esthéticiens ont pris un biais et attribué à la musique le pouvoir d'exprimer, non pas l'émotion réelle, mais ses « analogues » (Riemann, Wundt) ; ils ont dit qu'elle traduisait des sentiments fictifs (Ed. de Hartmann), des sentiments d'imitation (Karl Groos). Voici ce qu'ils veulent dire. Vous lisez un roman qui provoque en vous certaines émotions ; ces émotions sont abstraites : elles n'ont ni la profondeur, ni l'intensité, ni la durée de celles que vous éprouveriez dans la vie réelle, devant les objets correspondants. Ce sont là des passions fictives, des

Scheingefühle (Hegel, de Hartmann), qui constituent le domaine de la musique... Malgré la grande autorité du principal philosophe qui a développé cette thèse, je ne crois pas qu'elle soit plus acceptable que la première et qu'elle échappe aux mêmes objections. Entre les deux catégories d'émotions, fictives et réelles, il n'y a qu'une différence de degré; qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre, la difficulté de passer de là à l'art musical, reste la même : il y a un abîme à franchir.

§ 4. — LA MUSIQUE ET LES ÉMOTIONS ABSTRAITES

La pensée ne subit pas des moyens d'expression tout préparés qui lui viendraient du dehors : elle crée elle-même la langue dont elle a besoin et ses ressources sont infinies. Elle peut se projeter dans un système quelconque de signes, et se l'approprier. Comme dit Montaigne, c'est un grand ouvrier de miracles, que l'esprit humain. Il ne faut donc pas s'étonner qu'on puisse penser avec des sons. Kant et Descartes, qui n'étaient pas musiciens, ont dit qu'on ne pense qu'avec des concepts ; mais on ne peut supprimer un fait d'observation pour la commodité d'une théorie.

Nous n'entendons pas par « pensée musicale » un acte de l'intelligence pure, mais aussi une œuvre de sentiment, — en comprenant ce dernier mot autrement qu'on ne le fait d'habitude. La difficulté est de savoir comment ces deux choses vont ensemble. Certains savants ne considèrent pas leur connexité comme donnée par l'expérience : ils les font apparaître

à des moments distincts, dans un processus dont ils croient pouvoir reconstituer l'histoire. Cette question est surtout d'ordre psychologique : nous n'en parlerons ici que dans la mesure où elle intéresse une définition de la musique, et nous fournit une nouvelle occasion de confirmer notre thèse.

Dans sa *Psychologie des sentiments*, M. Th. Ribot, voulant montrer comment l'œuvre d'art peut sortir de l'émotion, émet cette idée très fine qu'à côté de la mémoire intellectuelle, il y a en nous une mémoire affective, c'est-à-dire une survivance réelle ou un prolongement atténué de l'émotion elle-même. Cette survivance est faite de sensations partielles, appauvries comme un écho qui se répète ; ce sont des résidus de souffrance ou de plaisir, en un mot des *émotions abstraites*, analogues aux idées abstraites. Ces émotions réduites à l'état de souvenirs peuvent se fusionner en un état de conscience unique, et enfin, suivant la tendance motrice qui nous régit, aboutir à une œuvre musicale. Ce que nous appelons l'imagination créatrice du compositeur ne serait que l'épanouissement au dehors de ces états conservés en nous par la mémoire affective et de plus en plus éloignés des circonstances où ils se sont produits. La réalité concrète, tangible et visible, se trouve ainsi transformée par le musicien en une immatérielle construction sonore.

L'imagination plastique fournit une contre-épreuve ; elle transforme en sens inverse : une impression musicale traverse-t-elle le cerveau ? Elle l'ébranle, mais en sort transformée en représentations visuelles. Ainsi Weber, après avoir contemplé un paysage

près de la cascade de Géroldsau, écrit une page de son *Freischütz ;* Gœthe au contraire, après avoir entendu une pièce de Bach, dit : « comme cela est pompeux et grandiose ! Il me semble voir une procession de hauts personnages en habits de gala, descendant les marches d'un escalier gigantesque ». Le premier a l'imagination musicale qui épure et spiritualise les choses réelles ; le second a l'imagination plastique qui matérialise les abstractions [1].

Cette théorie si nette est bien séduisante. Elle reprend avec originalité une idée ancienne : créer, c'est se ressouvenir. En ramenant l'invention du compositeur à un travail tout intérieur, elle satisfait le sens musical le plus élevé, lequel considère comme inférieure la musique descriptive et trouve sa satisfaction la plus haute dans la symphonie pure. Elle est cependant inquiétante à cause de son extrême simplicité. Pense-t-on vraiment qu'il suffise de la mémoire affective et de la tendance motrice qui projette au dehors les résidus unifiés par la conscience, pour faire une sonate, un motet, un quatuor à cordes, ou même une mélodie de huit mesures ? Vous entrez dans un jardin et vous mettez le pied sur une plaque : aussitôt paraît un Neptune armé d'un trident. Il semble que les impressions reçues du dehors par le musicien aboutissent, par un mécanisme aussi soudain, à l'œuvre artistique ! Je ne crois pas d'ailleurs qu'en décrivant ce processus de façon très générale, l'éminent philosophe ait voulu faire une théorie de la musique, et exclure d'autres analyses.

1. Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice* (Alcan, 1900), 3e partie, ch. II.

Une œuvre comme la Sonate de Beethoven dédiée à l'archiduc Rodolphe serait faite avec des déchets refroidis d'émotions communes ?... C'est plutôt une exagération, un embrasement qui se fait dans l'esprit du compositeur. Ce qu'il lui faut, pour écrire quelque chose de bon, c'est l'exaltation du sentiment, l'enthousiasme, l' « ivresse ».

Je ne vois pas comment le passage du point de départ de l'évolution au dernier terme pourrait se faire partout automatiquement. La fusion des émotions abstraites particulières en un état de conscience unique est une synthèse impossible ou stérile, au point de vue artistique, sans l'intervention de certaines idées d'agrément, de technique spéciale, de beauté. Dès le début de la série des phénomènes, le sujet peut être frappé d'impuissance, s'il n'est pas doué d'un esprit particulier. Pour montrer que l'émotion sert à tout, en musique, mais ne suffit à rien, et que si l'intelligence ne sait pas s'en emparer tout de suite pour en faire le véhicule d'une belle idée, l'émotion est plutôt un obstacle, nous avons un exemple typique : c'est celui de J.-J. Rousseau.

Rousseau était l'homme sensible par excellence. Sur ses contemporains et sur ses disciples il a exercé, par le sentiment, une influence, que je n'ai pas à rappeler. Il a aimé la musique avec obstination. Il a voulu composer : il n'a jamais pu être un vrai musicien. Il était prisonnier de sa sensibilité. Il lui était impossible de s'en dégager et de la dominer. Sa grande erreur fut de croire qu'il était musicien parce qu'il avait l'émotion de la musique, de même qu'il se crut vertueux parce qu'il avait l'émotion de la vertu.

Berlioz était bien plus sensible que Bach et que Hændel ; il n'est cependant pas leur égal comme compositeur. Il ne suffit donc pas d'être ému pour faire de la musique ; il faut un acte spécial de l'esprit auquel la sensibilité seule ne peut atteindre !

Nous avons donc à indiquer le rôle de l'intelligence dans l'œuvre musicale. Plusieurs voies peuvent nous conduire au but.

Précisons l'antinomie qu'il faut résoudre, et qu'il doit être possible de résoudre :

1° Dans une lettre du 27 mars 1828, adressée à son ami Flechsig, celui qu'on a appelé avec raison le poète de la musique, Robert Schumann, s'exprime ainsi : « l'Amour et l'amitié passent sur cette terre un voile au front et les lèvres closes. Aucun être humain ne peut dire à un autre comment il l'aime ; il sent seulement qu'il l'aime. *L'homme intérieur n'a pas de langage ; il est muet* ». Cette déclaration — que Schumann emprunte à Jean-Paul et qu'il répète dans une autre lettre (28 janvier 1828), — rappelle le mot de Musset qui définit bien la musique « la langue du cœur », mais en ajoutant que c'est une langue mystérieuse

... où la pensée,
Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
Passe en gardant son voile.

En somme, *entre un état psychique et une formule quelconque, verbale ou non, il n'y a pas de ressemblance possible.* Telle est la déclaration de Schumann ;

2° Et cependant, pour la foule comme pour quantité de compositeurs dont on pourrait citer le témoi-

gnage, *musique et sentiment sont des choses inséparables.*

Il y a là deux vérités qui sont aussi solidement établies l'une que l'autre. Peuvent-elles s'accorder ? A priori, il faut répondre affirmativement. La recherche de cet accord va nous faire pénétrer un peu plus intimement dans l'étude de la pensée musicale.

§ 5. — LE DYNAMISME DE LA VIE PASSIONNELLE ET LA PENSÉE MUSICALE

Directement, la musique ne peut traduire aucun sentiment déterminé ; mais, de la vie psychique, elle traduit l'intensité, le dynamisme intérieur et général, avec tous ses degrés : et ce moyen d'expression, joint aux images qui le complètent, est un des secrets de sa puissance.

Le sentiment se manifeste toujours en nous par des variations *quantitatives*, que l'on peut observer tout d'abord dans le « crescendo » ou le « diminuendo » de toutes les fonctions de nos organes. Selon que nous sommes plus ou moins émus, le cœur bat plus ou moins vite ; les vaisseaux se resserrent ou se relâchent ; les sécrétions s'exagèrent ou tarissent. On mesure très bien tous ces phénomènes. A l'aide d'instruments ingénieux (appareils enregistreurs de Marey, de François Franck, de Potain, de Hallion-Comte on peut noter avec précision chacune des variations du pouls, du cœur, de la respiration et des troubles circulatoires. Si, des troubles organiques, on passe à l'observation psychologique, on se trouve en présence

de phénomènes qu'il n'est plus possible de mesurer, mais qui sont, en un sens, de même nature. Accélération, ralentissement, ou état moyen de l'activité, voilà ce que nous constatons. Notre force vitale et morale peut être assimilée à une sorte de capital intérieur qui est à l'état de rénovation perpétuelle et qui, sous l'influence du sentiment, subit des pertes ou fait des recettes. Un état affectif, quel qu'il soit (qu'il s'agisse, comme dit M. Th. Ribot, d'une névralgie, ou de la douleur qu'exhale Michel-Ange dans ses *Sonnets*), se ramène à une exaltation ou à une dépression de l'énergie.

Or, c'est d'abord cela, — pour prendre les choses par le côté le plus simple — c'est d'abord cela que la musique peut « rendre ». Elle néglige les représentations et les concepts qui accompagnent l'état affectif : elle n'en retient que l'énergie. Elle est pour ainsi dire le dynamomètre de la vie sentimentale. Il semble bien que les grands compositeurs classiques aient ainsi compris leur art. En tête des diverses parties de leurs plus belles symphonies, ils ont écrit ces simple mots : *adagio*, *allegro*, *andante*, *vivace*, *presto*. Aujourd'hui, les compositeurs aiment à multiplier les indications littéraires au-dessus d'un texte musical ; ils en accumulent quelquefois cinq ou six sur une même mesure, et ils enrichissent chaque jour leur vocabulaire de nouveaux termes pour nous avertir de ce qu'ils ont voulu dire. Cette tendance caractéristique des œuvres modernes est celle d'un art qui méconnaît ses limites et veut sortir de lui-même, au risque de se perdre ou de compromettre son originalité. Autrefois rien de semblable. Dans les manuscrits de

Bach, on ne trouve d'autre indication que celle du « tempo ». Il y a dans cet usage la meilleure des esthétiques.

Suivons les conséquences de ce fait. En négligeant les concepts et les circonstances extérieures inséparables d'un état affectif, la musique devient ce que les Allemands ont appelé « un art d'intériorité » et ce que nous pouvons appeler simplement *un art d'intimité*. Le *moi*, a dit Fichte, est activité pure. La musique atteint donc la personnalité *dans son essence*. En s'attachant à reproduire le dynamisme de la passion prise à sa source profonde, et rien de plus pour ce qui concerne l'imitation directe, la musique acquiert autant de généralité que de puissance ; car cette énergie dont elle marque l'intensité, ce n'est pas celle que déploie tel individu en aimant ou en détestant tel autre individu, c'est la force vitale elle-même, prise à sa source, dégagée de toutes les applications concrètes et saisie dans son universalité.

A quoi nous intéressons-nous en écoutant la *Symphonie fantastique* de Berlioz ? Ce qui nous touche, ce n'est pas Henriette Smithson ; c'est l'intensité de la passion de Berlioz ; c'est surtout l'acte de généralisation par lequel le compositeur, rendant plus vastes et plus magnifiques les horizons de l'amour, arrive a universaliser un état personnel, à l'absorber dans le sentiment de la vie générale. Comme le remarque Nietzsche, l'essentiel dans l'acte de création artistique et dans les effets produits sur l'auditeur, c'est le sentiment de la force accrue et de la plénitude : « sous l'influence de ce sentiment, on s'abandonne aux choses, on les force à prendre une part de nous-

même, on les violente, et ce processus s'appelle *idéaliser*. Il ne consiste pas, comme on le croit généralement, en une déduction, en une soustraction de ce qui est petit et accessoire ; ce qu'il y a de décisif, au contraire, c'est une formidable projection au dehors des traits principaux, en sorte que les autres traits disparaissent. Dans cet état, on enrichit tout de sa propre plénitude : ce que l'on voit, ce que l'on veut, on le voit serré, puissant, débordant de richesse. L'homme transforme alors les choses jusqu'à ce qu'elles reflètent sa puissance, jusqu'à ce qu'elles deviennent des reflets de sa perfection ».

Ceci nous ramène à l'admirable complexité de l'art musical. Le compositeur ne crée pas avec le sentiment seul mais « avec toute l'âme » c'est-à-dire qu'à la force passionnelle accrue, s'ajoute un acte de l'intelligence, déjà observé dans ce que nous allons appeler les *images*. L'émotion et la pensée se pénètrent mutuellement. Il est douteux, qu'en fait, la première ne soit pas ordinairement mêlée à la seconde ; en tout cas, si elle en est disjointe, l'art musical devient impossible. Remarquez qu'entre le dynamisme dont il vient d'être question et les coupes rythmiques, les cadences d'une période ayant une étendue forcément limitée, il n'y a pas d'analogie. La pensée est si étroitement unie à l'émotion que dans ce torrent de l'invention qui emporte tout, on peut croire parfois qu'elle prédomine.

Voilà pourquoi Beethoven affirme que « la musique est une révélation plus haute que la science et la philosophie » ; attentif « à ce que l'Esprit lui inspirait et lui disait d'achever » (lettre à Schott, 17 sept. 1824),

il dit à Gœthe que son plus vif désir « n'est nullement de produire chez l'auditeur un état d'émotion plus ou moins trouble, mais de toucher son intelligence et d'être compris par lui » ; et il ne se trompait qu'à moitié quand il disait dans une lettre — adressée, circonstance curieuse, à une femme qu'il aimait, Bettina d'Arnim — : « l'émotion n'est bonne que pour les femmes (pardonne-moi) ; pour l'homme, *il faut que la musique lui tire du feu de l'esprit !* ». — Il entendait par « émotion » ces troubles superficiels de l'être moral, toujours associés à des concepts. La force qu'il prétendait exprimer était plus générale et venait de plus loin !

Il y a un autre moyen de résoudre l'antinomie indiquée plus haut : nous allons montrer, dans les chapitres suivants que, pour représenter le sentiment, la musique prend un biais très ingénieux, en faisant intervenir l'imagination, et cela nous mettra sur la voie pour déterminer ensuite le rôle de l'intelligence.

CHAPITRE III

Les images musicales. — Exemples.

Quand on ne peut pas représenter directement un phénomène psychologique, un sentiment ou une idée abstraite, on emploie un symbole, une image, dont l'exactitude repose non sur la ressemblance réelle du signe et de la chose signifiée, mais sur les associations d'idées qui interviennent et servent de lien entre les deux termes. Tel est le procédé constamment usité dans le langage courant. Nous prêtons aux idées : *un poids* ; on dit, en effet, « des idées graves légères » ; — une *couleur* ; on dit : « des idées claires, sombres, brillantes, troubles, noires » (*voir tout en rose*, *être dans le bleu*, etc.) ; — une *dimension* ; on dit : « des idées larges, étroites, profondes »; — une *localisation dans l'espace* ; on dit : « des idées élevées, sublimes, terre à terre... »: — une *qualité de résistance* ; on dit : « des idées fortes, solides ; un cœur dur, tendre, etc.»; — des *propriétés géométriques*; on dit : « un esprit pointu, carré, un homme rond en affaires, un « cercle » ou une « sphère d'idées », un « esprit à facettes, etc... » ; — une *saveur* ; on dit :

« des pensées amères, douces, fades, de bon ou de mauvais goût ; » — une *température* ; on dit : « un cœur chaud, froid, glacé... » Tels sont les intermédiaires que l'instinct nous fait trouver pour exprimer un phénomène de la vie morale ; et nous allons pouvoir tirer le meilleur parti de tout cela pour expliquer notre inexplicable musique ! Mais suivons les degrés qui nous mèneront au but.

Dans le langage artistique de la poésie, se multiplient et se développent ces images. Le rôle habituel du poète n'est pas d'inventer des sentiments, mais de traduire avec des formes plus imagées des états affectifs communs. Victor Hugo ne connaît pas la vie de l'âme mieux que Racine ; on peut dire cependant qu'il est plus grand poète que Racine, parce qu'il a plus d'images. Les images ne sont pas tout, il s'en faut ! dans la poésie ; mais elles ont une importance capitale. Prenez une pièce de vers ou une page de grande éloquence ; dépouillez-la de ses métaphores : il ne restera qu'un squelette !

En musique, l'expression se fait avec des sensations sonores et non avec des concepts, mais le procédé n'est-il pas souvent le même ? ces sensations sonores (sortes d'images réalisées) n'ont de valeur « imitative » que par les associations d'idées qu'elles éveillent. Essayons de nous représenter Chopin improvisant au piano, sous le coup d'une grande émotion, un nocturne ou une ballade : il domine sa sensibilité ; le problème qui se pose pour lui (problème qu'il résout sans effort, et d'instinct parce qu'il a du génie) c'est de créer avec les sons, une forme plastique capable de représenter ce qui, par nature, ré-

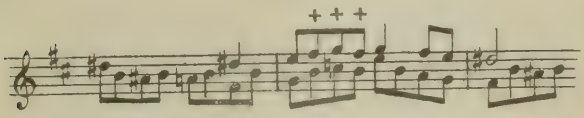
pugne à toute forme plastique. Il supprime ainsi, l'antinomie du monde moral et du monde sensible; il projette l'âme (*hervorruft*) dans un système de formes ; il fait une sorte de miracle qui nous étonne — mais par des procédés dont on peut dire à la fois qu'ils n'« imitent » rien (directement) et qu'ils peuvent tout « imiter » (indirectement). Considérée au point de vue de l'expression, la musique serait une suite de métaphores constituées avec des sensations et non des concepts.

Tantôt le compositeur traduit en métaphores musicales des sentiments ou des objets connus de lui et de l'auditeur (romances avec paroles, symphonies à programme, etc); tantôt il traduit des sentiments connus de lui seul et dont il ne juge pas à propos de nous donner l'indication précise (ainsi Haydn, à ce qu'on raconte, se traçait assez souvent à lui-même une sorte de livret, en écrivant une symphonie) ; tantôt enfin il traduit des sentiments dont ni lui ni l'auditeur n'ont la claire notion, parce qu'ils sont à peine conscients.

Ne nous occupons que des premiers. Pour constituer les métaphores ou les images qui les expriment, le musicien s'appuie sur des associations d'idées impliquant des ressemblances partielles entre deux ensembles.

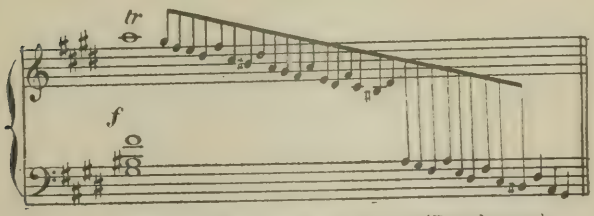
Gluck, dans la pastorale d'*Armide* (« plus j'observe ces lieux et plus je les admire... »), veut-il exprimer la lutte brève de Renaud qui, repris par l'idée de son devoir de chevalier, voudrait s'arracher aux séductions qui l'entourent? Il emploie — au mépris de toutes les règles, pour le dire en passant — trois

quintes de suite, et l'impression dure qu'elles produisent, s'associe, chez l'auditeur, à l'idée de ce qu'il y a de pénible dans la lutte du personnage contre lui-même :



(Gluck) *Armide*, II, 3.

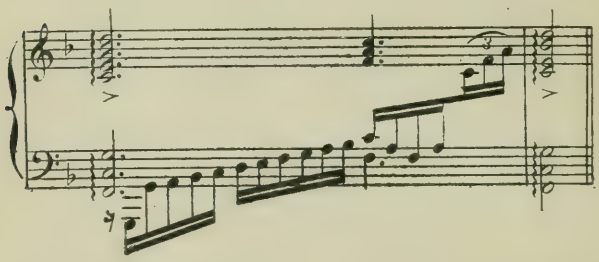
Beethoven veut-il exprimer une passion intense, douloureuse, éperdue ? il frappe un accord de neuvième dont la dissonance est soulignée par un trille prolongé, suivi d'un trait rapide, d'apparence désordonnée, qui met en relief tous les éléments de l'accord dissonant et qui donne l'impression d'un gémissement à cause des intervalles de demi-ton mis en bonne place :



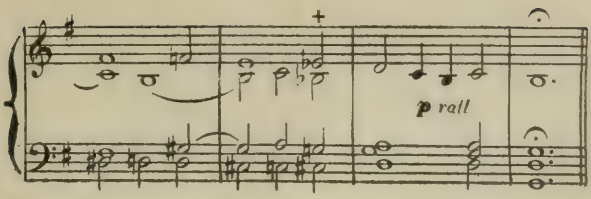
Presto de la *Sonate* op. 27 n° 2 (Beethoven)

Pour peindre le cours du Rhin, majestueux et harmonieux, Wagner usera d'un procédé analogue, mis en œuvre différemment : il superpose deux accords de neuvième (ou, si l'on veut, un accord de neuvième

avec doublement de la quinte grave et une pédale), ce qui éveille une idée de grandeur ; mais il arpège ces deux accords, pour ne pas produire d'impression pénible, et il les fait suivre d'un trait qui, au lieu d'être infléchi, irrégulier, brisé à chaque instant, comme dans le texte de Beethoven cité plus haut, a le mouvement direct d'une gamme régulière; le *crépuscule des Dieux* (acte III, sc. I), nous donne l'image suivante du Rhin au cours puissant et harmonieux :



Bach se sert du même chromatisme gémissant et douloureux que Beethoven pour donner une image de l'agonie de Jésus sur la croix. Naturellement, il supprime le caractère passionné et libre du rythme ; il veut représenter la souffrance humaine (et il le fait par un admirable accord altéré de septième) — mais la souffrance d'un homme-Dieu qui meurt dans une pensée de pardon, avec sérénité : de là cette mélodie qui *descend* par intervalles de demi-tons, lentement, sur des dissonances, aboutit à une dernière dissonance tragique, et se résout aussitôt comme dans une tendresse infiniment douce et résignée :



En tout cela, on peut dire qu'il y a des « images » accumulées.

L'auteur de la *Symphonie pastorale* veut-il exprimer, dans un *Andante*, le calme de la nature? Il emploie des successions de tierces qui par leur groupement symétrique et leur rythme, réalisent l'image du poète :

Le bercement des flots sous la chanson des branches.

Dans la scène du bal de *Don Juan*, Mozart veut-il traduire le contraste formé par les personnes très différentes — grands seigneurs et manants — qui se trouvent rapprochés? Il superpose, pour les faire entendre simultanément, une valse (associée par l'auditeur à l'idée de gens et de choses populaires) et un menuet (associé à l'idée d'une vie aristocratique).

Pour exprimer la terreur, Berlioz proposait l'image suivante : un accord de septième diminuée (*sol*, do ♯, mi ♮, sol, si ♭), émis par quatre clarinettes, dont deux clarinettes basses. En musique, le rythme, la mesure, le mouvement, l'intensité des sons, le dessin mélodique, l'harmonie, la consonance et la dissonance, les timbres, tout, — les pauses, le silence lui-

même !... peuvent former ou contribuer à former une « image ». Il n'est nullement nécessaire que cette image soit complète. Il suffit que sur quelques points bien choisis, le musicien nous fasse apercevoir un rapport de ressemblance entre le langage qu'il nous parle et le sujet qu'il traite, pour qu'aussitôt notre imagination, collaborant avec la sienne, entre docilement en jeu et reconstruise tout un ensemble. Cette reconstruction se fait par des associations d'idées qui jouent un rôle intermédiaire et qui, n'étant pas les mêmes chez tous les auditeurs, font que la musique n'est pas interprétée de la même façon par tout le monde.

On ne peut passer en revue toutes celles que le compositeur met en œuvre : son art consiste à créer et à imposer des associations d'idées tout à fait imprévues. Les images sont une création de l'esprit artistique et ne résultent pas d'une simple observation, comme il faudrait le dire s'il était vrai qu'il y a « un langage naturel du sentiment ». L'imagination y déploie les ressources les plus hautes et les plus délicates de l'invention, car le problème à chaque instant résolu par le musicien consiste à trouver des images capables d'exprimer ce qui, par nature, est inexprimable.

Une image n'est jamais musicale *à cause de* sa ressemblance (partielle) avec une réalité donnée. Il y a là un fait important, qui nous avertit, que nous sommes seulement au premier stade de notre étude. Aucune des métaphores musicales que nous venons de citer n'est l' « imitation » d'un fait réel. Chacune d'elles est le fragment d'une pensée qui, occasionnelle-

ment, a pris une forme symbolique. Nous avons à montrer qu'une métaphore n'est musicale que si elle est organisée et à dire comment se fait cette organisation.

Ici, ce que nous avons à analyser, c'est le pur travail de l'esprit s'exerçant sur des données passionnelles ; nous pénétrons dans la vraie musique.

CHAPITRE IV

Organisation des images.

Les images musicales, avons-nous dit, tendent à se détacher de tout concept pour s'organiser à part, en systèmes indépendants. Cette organisation, c'est le tout de la musique ; il est indispensable de l'examiner d'un peu près, si l'on veut savoir en quoi l'œuvre du compositeur est originale. Sans cela, on risque de n'étudier que des phénomènes accessoires, à côté du vrai sujet. Ce n'est certes pas la pensée musicale que nous prétendons saisir dans les analyses qui vont suivre, pas plus qu'on ne la saisit dans un traité de contrepoint : mais nous pouvons montrer son mécanisme, ses formes, toute la série des faits sans lesquels le langage des sons n'aurait rien de spécifique, et qui en suggérant l'idée d'un travail supérieur, rationnel, privé de modèle dans la réalité, doivent maintenir l'idée de l'art musical à une distance suffisante de ce qui n'est pas lui.

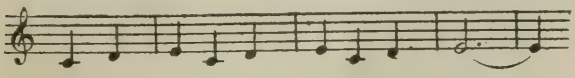
Lorsqu'un littérateur non préparé ouvre un livre de géométrie supérieure, il se trouve en présence de figures et de formules compliquées qui ont pour lui quelque chose de cabalistique. La géométrie a pour-

tant des origines empiriques ; elle est sortie de l'arpentage. Les mathématiques elles-mêmes ont eu d'humbles débuts. On réfléchit d'abord sur quelques données expérimentales ; puis on découvre des propriétés inattendues, on abstrait, on progresse, on fait des hypothèses sans savoir où elles mèneront, et peu à peu s'ouvrent des voies inexplorées où l'esprit entre avec ravissement comme à la conquête d'un monde nouveau. La musique s'est formée de la même façon.

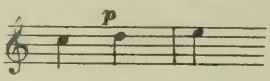
Je vais prendre un thème extrêmement simple : les cinq premières notes de la gamme diatonique, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, que nous supposerons constituer par le mouvement, l'intensité, l'égalité d'émission, le timbre, ou tout autre qualité, une image rudimentaire, et, m'efforçant de me replacer successivement dans les états d'esprit qui ont marqué les principales époques de l'histoire de l'art, je vais essayer de montrer comment cette formule, soumise à des traitements très divers, peut aboutir à une œuvre vraiment musicale d'ordre supérieur. Pour commencer, nous ne retiendrons que les trois premières notes du thème.

§ 1. — MÉLODIE SIMPLE ET ORNÉE

1° Nous pouvons d'abord reproduire notre formule plusieurs fois de suite, la répétition en musique n'ayant nullement les mêmes inconvénients qu'en littérature :



2° On peut le reproduire à l'octave .

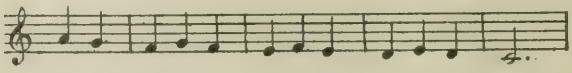


c'est la forme de l'écho, d'un emploi fréquent dans la musique d'orchestre et même dans les compositions pour un seul instrument [1]. Les premiers fondateurs de la musique instrumentale (Sweelinck entre autres) en ont souvent usé. Il y a même, dans les orgues, un clavier spécial pour les « échos » ;

3° On peut faire passer ce motif sur tous les degrés de la gamme et, s'il s'agit d'une composition polyphonique, dans toutes les parties. Si nous le reproduisons ainsi :

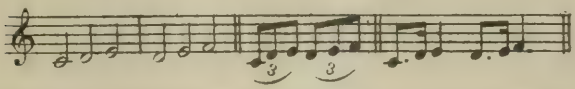
nous aurons une marche (et nous constatons ici un fait assez important; c'est qu'une reproduction paraît suffisamment exacte à l'oreille, alors même que tous les intervalles, demi-tons, tons entiers, ne sont pas rigoureusement respectés). Si nous reproduisons le motif dans la même partie en changeant de ton, ce sera une *transposition;* si nous le reproduisons en changeant de partie, soit par transposition, soit par simple répétition, ce sera une *imitation*;

4° On peut renverser le motif, et lui appliquer ensuite les divers traitements qui viennent d'être indiqués :



1. Cf. Beethoven, *Sonates*, op. 81 et op. 90.

5° On peut augmenter ou diminuer les valeurs, soit l'un *ou* l'autre, soit l'un *et* l'autre :

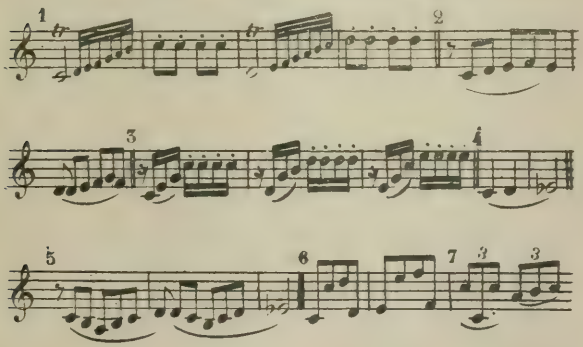


6° On peut faire coïncider avec un temps faible de la mesure, les notes qui d'abord coïncidaient avec un temps fort ;

7° On peut interrompre toutes les valeurs du motif en les séparant par un silence de même durée, de façon à avoir un *piqué* au lieu d'un *lié* ;

8° S'il s'agit d'une idée mélodique ayant quelque étendue, on peut n'en reproduire qu'une partie, servant elle-même d'amorce à une nouvelle idée.

9° On peut orner, « fleurir » les notes du motif :



Ce sera comme une personne qui reste toujours la même et toujours reconnaissable, mais qui pourra se montrer avec un habit et une allure différents ; elle aura la démarche tantôt grave et tantôt légère ; tantôt

elle ira droit devant elle, à pas réguliers, tantôt elle ira de côté, à reculons, ou exécutera un véritable exercice de danseuse ; elle sera vêtue d'une grande robe de cérémonie, ou bien sa toilette pourra être réduite au strict nécessaire ; enfin, elle pourra faire paraître un visage rieur et enjoué, ou pensif et mélancolique ; mais ce sera toujours la personne que nous connaissons.

§ 2. — AGRÉMENTS ET VARIATIONS

Nous voici sur le chemin de la technique musicale. Comme la dernière idée qui vient d'être exprimée est très importante, arrêtons-nous un instant pour en montrer la genèse historique et l'appuyer sur quelques faits.

Il ne faut pas confondre l'*ornement* ou *agrément* avec la *variation*. On a pu écrire un ouvrage considérable sur les notes d'agrément sans parler de l'art de la variation [1]. L'*agrément* n'était pas toujours écrit, sous l'ancien régime ; la variation, œuvre d'art et œuvre personnelle, ne peut pas ne pas être écrite, mais, historiquement, l'un paraît être l'origine de l'autre.

Dès le XIIIe siècle, il est question des agréments, qu'on appelait autrefois *figuræ*, *flores*, *colores*. On aime à décomposer les valeurs rythmiques et à les orner. Le français Jean de Garlande (première moitié du XIIIe siècle), dont de Coussemaker [2] a publié l'opuscule d'après un manuscrit de Saint-Dié, pose ce principe que tout intervalle de ton entier peut être

1. *Musical ornamentation*, 1892, chez Novello, London, par Edw. Dannreuther ; l'ouvrage commence à la fin du XVIe siècle avec Diruta.

2. *Script*. I, p. 157 et suiv.

décomposé en deux intervalles de demi-ton, et que, par conséquent, l'altération chromatique peut être faite sur tous les degrés de l'échelle. Par là, il ébauche la théorie de ce qu'on devait appeler plus tard les broderies et les notes de passage. Jérôme de Moravie qui était, en 1260, dominicain dans un couvent de la rue Saint-Jacques, à Paris[1], s'occupe aussi des notes d'agrément; il définit le trille qu'il appelle « *procellaris vibratio* » (et qui devait s'appeler plus tard *balancement* en français, *bebung* en allemand, *tremolo* en italien). L'anglais Tunstede, qui était maître de chapelle chez les franciscains d'Oxford, en 1351, dit que dans le chant polyphoniqne, celui qui fait la partie *tenor* peut se permettre des écarts au degré supérieur ou inférieur (pourvu qu'il soit sûr de ne pas gêner la partie principale, le *déchant*). Jean de Muris (né en Normandie en 1300) parle, à propos des fameuses pénultièmes brèves dans les mots, des « fioritures », *floraturæ* ; on disait même alors, avec un barbarisme : « nulla nota brevis *floreatur* ».

Ce qui prouve que ces ornements devaient être fort goûtés, c'est qu'un théoricien anglais du XIVe siècle, Robert de Handlo, dans ses *Regulæ*[2], place les *fioritures* parmi plusieurs genres de composition qu'il énumère ainsi : « Rondelli, Balladæ, Coreæ, Cantifractus, Estampitæ (danses), *Florituræ* ». Ce mot a une telle importance qu'il reparaît, avec un sens symbolique, dans les titres ; ainsi, dans les *Flores musicæ omnis cantus gregoriani*, un des premiers recueils imprimés (en 1488). Au XVIIIe siècle, dans les nos II

1. Coussemaker, *ibid.*
2. Coussemaker, *Script.* I.

et III des *Suites Anglaises* publiées sous le nom de Bach (il y a incertitude sur l'authenticité d'une pièce) se trouvent deux sarabandes dont chacune est répétée deux fois, l'une toute simple, l'autre « avec les agréments », si bien que l'exécutant peut choisir. Je n'entre pas ici dans le détail de ce qu'ont écrit sur ce sujet Scheidt (1624), Tosi (1723), Ph. E. Bach (1753), Marpurg (1755), Agricola (1757), Türk (1789). Entre l'abus des agréments chez nos clavecinistes, les mœurs et les coquetteries du XVIIIe siècle, il y a une connexité évidente.

La *Variation*, plus importante encore, demanderait une étude distincte. Chose digne de remarque, on la voit apparaître, chez les prédécesseurs de Bach, comme moyen de donner de l'unité à la *Suite*, en variant un thème donné au lieu de juxtaposer des thèmes différents. Walther appelle l'Allemande « une proposition d'où les autres danses telles que la Courante, la Sarabande et la Gigue, *découlent comme parties d'un tout* »[1]. L'art de la Variation, bien qu'étranger à la musique religieuse, a joué un grand rôle aux XVIe et XVIIe siècles, et a trouvé son principal organe dans les instruments à clavier. Sweelinck, Frescobaldi, Cornet, en ont fait un grand usage. Samuel Scheidt, dans son ouvrage paru en 1624[2], a écrit des variations sur des thèmes de tout genre. L'histoire musicale témoigne à chaque pas de l'importance de cette forme. Bach, imitateur en cela des Italiens, a écrit, dans la quatrième partie de sa *Clavierübung*, trente varia-

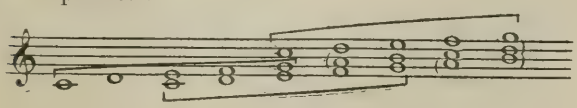
1. SPITTA, *J.-S. Bach*, I, p. 262 et suiv., 278 et suiv.; p. 693; et II, p. 649.
2. *Tabulutora nova, Cantiones, Variationes psalmorum.*

tions sur une sarabande. Sur un motif de Chaconne en sol ♯ majeur, Hændel en a écrit soixante-deux, qui sont un des chefs-d'œuvre de l'art musical. A la suite de Haydn et de Mozart, Beethoven a beaucoup cultivé le même genre : il a écrit XV Variations (op. 35) terminées par une fugue; XXIV, sur l'air « *Vieni amore* », de Righini; XXXIII, sur la valse de Diabelli ; je citerai aussi les Sonates pour piano op. 26 et 109. De Schubert et de Schumann, on pourrait rappeler des œuvres très belles. Dans une lettre à Klingemann, Mendelssohn déclare qu'il a écrit des variations en même temps qu'une passion, et qu'il s'y est « divinement amusé ». C'est un jeu, en effet, mais un jeu qui trois cents ans auparavant occupait l'effort des plus grands et grâce auquel l'esprit de combinaison — c'est-à-dire presque tout l'esprit musical — s'est peu à peu rendu maître de la matière sonore.

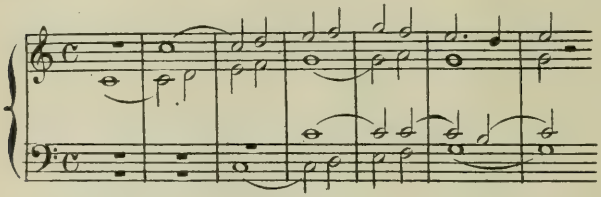
§ 3. — LE CANON

Voici des catégories de formes nouvelles qui s'offrent à nous :

Un examen attentif, le hasard des tâtonnements, nous ouvrent une voie dans laquelle nous attendent des surprises d'un autre ordre. Notre mélodie, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, est susceptible de bien d'autres métamorphoses. Elles peut *se servir d'accompagnement à elle-même*, et nous donner une composition à plusieurs parties :



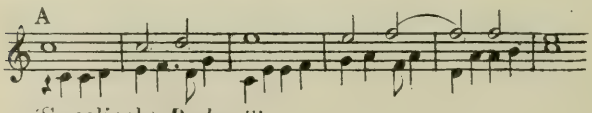
Ces paquets de notes sont bien lourds et ont un aspect bien peu musical ! Voici, au début d'une pièce de Sweelinck (commencement du XVIIe siècle), une construction qui, fondée sur le même principe, est plus plaisante, nette, aérée, satisfaisante pour l'œil comme pour l'oreille :



(Sweelinck, *Toccata*).

Imaginez une personne cheminant près d'une eau transparente, et toujours suivie de sa propre image qui lui servirait de compagnon de route : ce sera quelque chose d'analogue à ce mouvement mélodique complexe.

Nous savons qu'une des parties peut avoir un mouvement plus lent ou plus rapide :



(Sweelinck) *Psalm.* III.

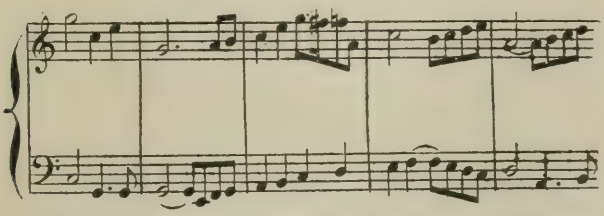
Ici, c'est le lièvre et la tortue, partis à peu près ensemble cette fois et arrivant tous deux au but, mais avec des allures différentes, ce qui permet au plus agile de revenir au point de départ, de recommencer certaines étapes, et de faire un peu d'école buissonnière.

Cette mélodie qui s'accompagne elle-même, grâce à son dédoublement, s'appelle un *canon* ; et si nous reprenons les procédés énumérés plus haut relatifs à la transposition, au mouvement (direction du dessin mélodique), à la mesure, à la valeur des notes, au rythme, au nombre des parties, nous constaterons bientôt la possibilité d'un grand nombre de nouvelles formes : canons par mouvement semblable ; canons par mouvement contraire ; canons par augmentation, par diminution, par contre-temps ; canons à l'unisson, à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième, à l'octave... On peut même rendre simultanées quelques-unes de ces formes et obtenir, par exemple, un triple canon grâce aux différences de durées dans les notes de trois parties, etc.

§ 4. — LE CONTREPOINT SIMPLE

Nous avons jusqu'ici combiné notre motif avec lui-même ; nous pouvons sans doute le combiner avec un autre, avec plusieurs autres motifs[1]. Et en cher-

1. Ainsi, dans les *Maîtres chanteurs* de Richard Wagner (on remarquera l'accord parfait dans le début du premier thème) :



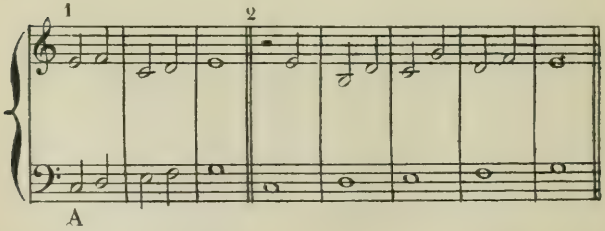
Un tel fait montre que nous sommes capables d'états de conscience simultanés.

chant à faire marcher ensemble deux idées différentes, suivant des combinaisons dont l'expérience montrera l'agrément comme aussi les écueils, bien des voies différentes s'ouvrent à nous ; c'est ce qu'au Moyen âge, on appelait le déchant [1], la diaphonie.

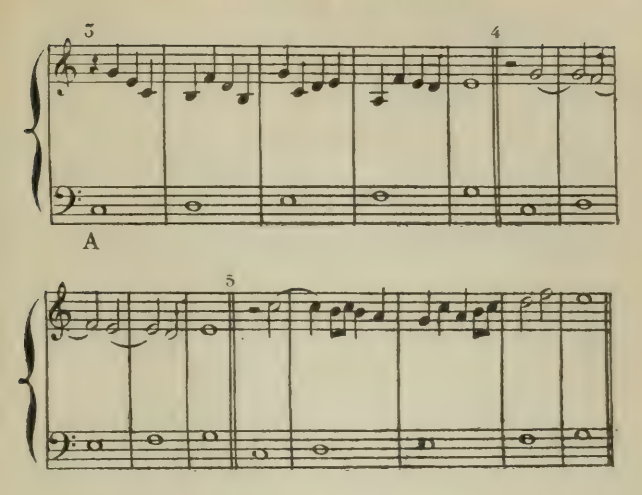
Le problème se pose ainsi : nous avons un motif donné, A ; il s'agit de lui trouver un compagnon de route, B. Comment nous y prendrons-nous ?

A *une* note de A, nous pouvons associer constamment une note, ou deux, ou trois, ou un plus grand nombre de notes du motif B, qu'il faut inventer (ex. 1, 2, 3, 5). La dernière forme est ce qu'on appelait au Moyen âge le contrepoint *brisé*, ou *diminué*, ou bien encore, *duplicatio*, *triplicatio*, *conglobatio*.

Nous pouvons aussi placer les notes essentielles de l'une et de l'autre mélodie sur les mêmes temps forts de la mesure, ou bien adopter des syncopes (ex. 4) :



1. Un des exemples les plus anciens se trouve dans le manuscrit 383 de Saint-Gall (prosaire et tropaire, écrit aux XIIIe-XIVe siècles).

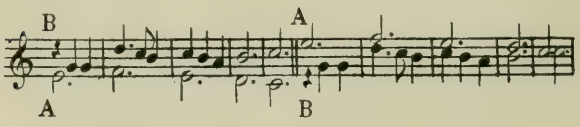


Ce petit travail peut s'exécuter, tout en conservant la base *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, à trois parties auxquelles nous appliquerions les mêmes procédés d'écriture : 1° *une note contre une note ;* 2° *deux notes contre une ;* 3° *quatre notes contre une ;* 4° *mélange des rondes, des blanches et des noires ;* 5° *syncopes ;* 6° *syncopes mélangées avec des rondes et des blanches ou des rondes et des noires ;* enfin *croches mélangées avec les autres valeurs*. Le même travail peut s'exécuter à 4, à 5, à 6, à 7, à 8 voix (ou double chœur).

Si l'on songe enfin que le motif donné peut être placé dans l'une quelconque des parties et qu'il en est de même pour les divers procédés employés dans la structure des mélodies qui viennent accompagner le thème initial, on devine le nombre déjà très considérable de combinaisons possibles.

§ 5. — LE CONTREPOINT DOUBLE

Au cours de ces recherches, nous constatons qu'il est possible en certains cas, de faire permuter deux parties, de mettre dessus celle qui d'abord était dessous, et inversement. C'est ce qu'on appelle le contrepoint double, ou renversable. Comme dans la fable, le meunier se met *sur* son âne, après avoir été *dessous*. Pour la musique, où de tels procédés ont une importance très grande, c'est une façon nouvelle de dire « bonnet blanc », après avoir dit « blanc bonnet », mais c'est beaucoup moins facile et inoffensif que dans le langage verbal. D'abord, B « accompagne » A ; ensuite, A accompagne B :



Ce contrepoint double à l'octave, employé avec quelques-unes des ressources que nous connaissons déjà, permet des constructions qui, dans l'histoire de l'art musical ont la plus haute importance parce qu'elles indiquent la formation complète, l'affranchissement définitif de l'esprit musical.

Ce renversement peut avoir lieu quelquefois, quand on opère sur deux, sur trois, sur quatre parties ; on a ainsi le contrepoint double, triple, quadruple : exercice délicat, exigeant de grandes précautions, car le renversement des intervalles peut amener beaucoup

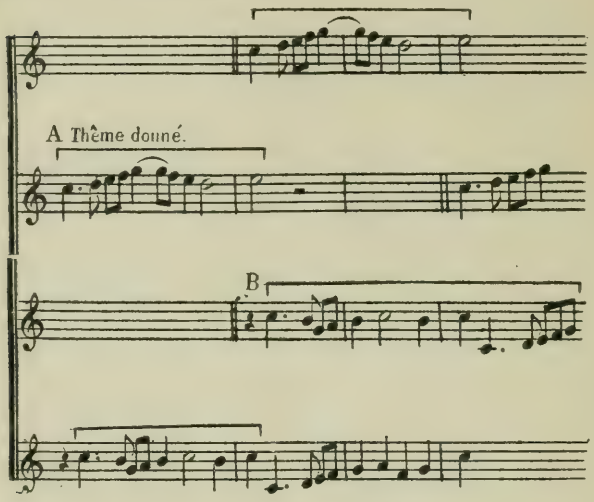
d'imprévu. Ainsi, les intervalles de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 degrés diatoniques, deviennent, quand ils sont renversés à l'octave, des intervalles de 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 degrés, et il faut que dans leur nouvelle position, les parties produisent une harmonie aussi satisfaisante que dans la première [1].

Dans ces divers domaines, on opère de plus en plus, comme il est facile de le voir, sur des rapports et des abstractions, en laissant de côté toute appropriation des formules musicales à l'expression d'un sentiment ou à une idée pittoresque. C'est quelque chose d'analogue au jeu des échecs où, tout en ayant les yeux sur la position actuelle des pièces de bois, le joueur doit, à chaque instant, *penser des possibilités de mouvement*, en s'attachant toujours à la valeur relative des pièces et non pas seulement à leur valeur ou forme individuelle. On connaît aussi ce jeu qui consiste à tendre un fil en forme de scie sur un plan horizontal en tenant les mains un peu écartées et les doigts dans la position verticale, puis à faire tirer de là, par le partenaire, des combinaisons ingénieuses. On fait, avec les thèmes mélodiques, quelque chose d'analogue.

Un choix et une synthèse des procédés qui viennent d'être énumérés conduisent aux plus hautes formes de la compostion : le motet, puis la fugue.

1. Du contrepoint double à l'octave. Beethoven donne un bel exemple, en forme de canon, dans sa symphonie en *si* ♭, allegro vivace, 1. Il est impossible de citer ici des exemples de contrepoint double à la neuvième, à la dixième, à la onzième, à la douzième, à la treizième, à la quatorzième, à la quinzième. (V. le *Traité de Contrepoint et de fugue* de M. Th. Dubois, Paris, Au Ménestrel, 1 vol., 1901.)

Voici le début d'un motet de Vittoria (XVIe siècle), *duo Seraphim clamabant* [1] :

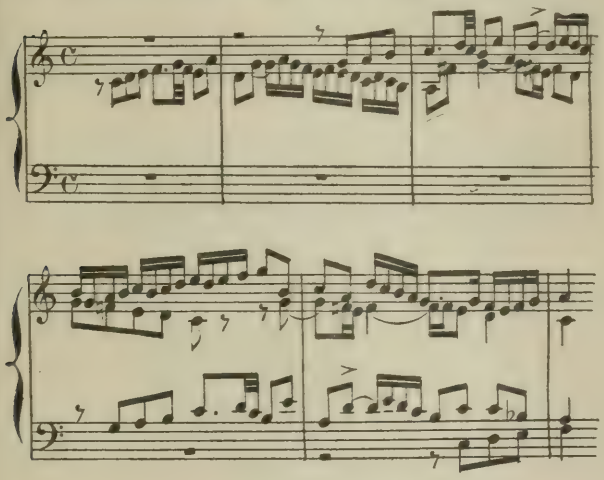


Le thème donné, exposé par le second soprano est associé à un autre dessin mélodique (B) appelé autrefois *Comes*, compagnon, et dont nous avons fait, en lui retirant pour ainsi dire sa personnalité, « l'accompagnement ». Ici, le « compagnon » est un *contre-sujet*. Puis, il y a permutation : le thème A passe à la partie d'alto n° 2 (en même temps qu'au supérius n° 1) et B se superpose à lui.

Tout ceci nous conduit directement à la fugue.

1. Je me borne à transposer un ton plus haut (pour suivre toujours notre thème : *do, ré, mi, fa, sol*), ce début, cité par M. Vincent d'Indy dans son *Traité de composition*, I (Durand, éditeur).

Pour conclure et pour voir jusqu'où peut arriver le motif *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, je citerai cette exposition d'une fugue de Bach, où le sujet — c'est notre motif lui-même — est d'abord entendu seul, ensuite repris à la dominante (*réponse*), combinaison qui se reproduit immédiatement après dans l'ordre inverse :

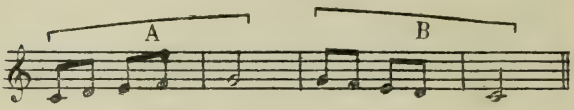


§ 6. — LES PROCÉDÉS DU CONTREPOINT DANS LA MÉLODIE PURE

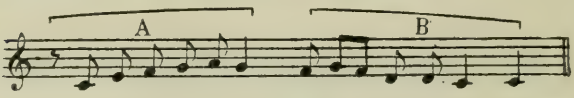
Les formes que nous venons d'indiquer éveillent l'idée d'une construction dans l'espace avec des parties hautes, moyennes, inférieures. Sans doute, le compositeur moderne n'écrit plus de canons, de motets et de fugues. Mais il montre, en écrivant, une période mélodique simple, qu'il s'est profondément assimilé ces procédés. Prouvons-le par un exemple

qui, en même temps, nous permettra d'indiquer de nouvelles ressources tirées du rythme.

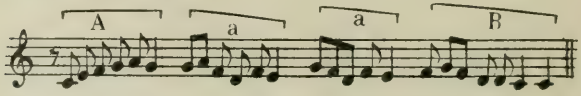
Le schéma élémentaire de la mélodie est le suivant :



Une tonique étant prise comme base (*ut*), il y a d'abord un passage du repos au mouvement (*sol*) ; puis un retour du mouvement au repos (*ut*) :



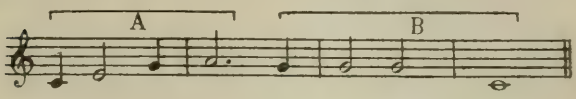
Une formule de ce genre est beaucoup trop brève pour épuiser le sentiment ou la force musculaire du chanteur et pour convenir à des hommes assemblés : instinctivement, nous serons portés, soit à l'enchaîner avec une autre formule, soit à l'amplifier. Il est facile de comprendre que la partie initiale et la partie terminale ayant une fonction réglée par une sorte de loi, ce n'est pas *avant* ou *après*, mais plutôt *entre* A et B qu'il convient d'introduire du nouveau. L'emploi de ce dernier procédé nous conduira à la mélodie grégorienne suivante : [1]



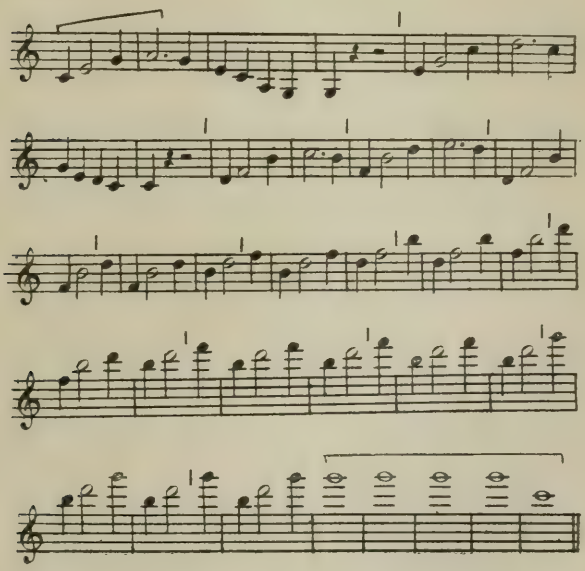
A est le premier élan de la phrase, le départ,

1. *Cantate domino canticum novum.* (Paroissien romain, édition des Bénédictins de Solesmes, 1903, Préface.)

l'abandon de la tonique ; B est la conclusion, la mélodie repliant ses ailes, faisant retour à la tonique et au repos. Entre les deux, se placent deux intermèdes : *a* et *a'*. Leur nombre peut être beaucoup plus grand. Voyez jusqu'où va Beethoven ! au lieu de dire :



il écrit :



Cette admirable période, composée de 13 ou 14 incises, donne lieu à deux observations : 1° c'est si l'on

veut une image, — image d'énergie qui, après deux premiers efforts, se reprend à la tâche, s'obstine héroïquement, semble attaquer l'obstacle en échelonnant des assauts successifs après avoir voulu le franchir d'un seul bond, arrive enfin au sommet, y plante un drapeau de victoire, et, après un triomphe bien affirmé, rentre dans le repos ; 2° c'est pour un musicien, une œuvre qui n'a besoin d'aucune interprétation verbale ; elle a, en soi, un sens très complet et très net, dont la valeur n'a nullement besoin, pour être comprise, d'un commentaire quelconque. S'il en est ainsi, c'est que ces quatre lignes tirent leur intérêt spécifique de certains procédés d'écriture : *renversement* d'un motif, *transposition*, *répétition*, *imitation*.

En un mot, les procédés de construction analysés plus haut ne sont pas spéciaux à des exercices scholastiques ; on les retrouve dans la structure d'une mélodie simple. Ils sont donc essentiels à l'art musical.

§ 7. — L'ORGANISATIOM RYTHMIQUE ET LES TIMBRES

Poursuivons nos recherches dans cette voie de la mélodie simple.

Nous avons une période. Désignons-la par la lettre A ; ses répétitions seront désignées par les lettres A′, A″, etc... Nous pouvons trouver maintenant, dans l'ordre de la succession pure, des combinaisons aussi intéressantes que dans l'ordre de la simultanéité.

En combinant (mélodiquement) une idée nouvelle avec notre période, nous aurons le schéma : A, b, A′, qui, développé, deviendra, A, b, A′, c, A″, d... suite

plus ou moins longue où l'idée importante, enrichie d'épisodes, se répète sous forme de refrain. Cette forme est celle du *Rondo*, que l'on ne trouve pas seulement dans les compositions qui portent ce nom, mais dans la plupart des œuvres musicales, et qui a diverses formes : le rondo à deux parties (rythmiques) : *A*, *b*, *A'*; le rondo à trois parties : *A*, *b*, *A'*, *c*, *A''*; le rondo à quatre parties : *A*, *b*, *A'*, *c*, *A''*, *d*, *A'''*. En faisant subir à ce schéma certaines modifications, on obtient une dernière forme du rondo : *A b* (1re partie), *c* (2e partie), *A' b'* (3e partie), (exemple dans le finale de la *Sonate pathétique* de Beethoven).

Ces diverses formes conduisent à la Sonatine, — puis à la Sonate qui a plus d'ampleur, de souplesse et d'unité : elle constitue les phrases à l'aide de plusieurs motifs, les périodes à l'aide de plusieurs phrases, les systèmes à l'aide de plusieurs périodes. La sonate ne juxtapose plus, elle enchaîne; elle donne vie et mouvement aux motifs, par la transposition; elle remplace enfin la répétition pure et simple par la répétition ornée, ou limitée à un fragment typique. Désormais, dans cette société de mélodies organisées, chaque élément composant tirera sa vraie valeur de l'ensemble et non de lui-même.

Certes, il y a beaucoup d'autres constructions qu'en cherchant et en s'ingéniant, le musicien a fini par adopter. Mais indiquons tout de suite la dernière catégorie de ses ressources : les timbres.

Il est singulier que l'art le plus immatériel de tous, le plus affranchi des réalités tactiles et des impressions visuelles, ait, parmi ses qualités essentielles les plus émouvantes, la couleur. Couleur de

quoi? d'un objet dont l'idée serait évoquée? par conséquent, couleur créée par l'imagination pure? nullement : couleur à la fois irréelle et directement perçue; couleur d'idées musicales; je dirais presque : couleur du mouvement! Les timbres, nous le savons, *peuvent* être employés comme images; mais ce n'est là qu'une fonction secondaire et occasionnelle. Leur organisation, c'est le groupement en familles, ou en « chœurs », des bois, des cuivres, des cordes; c'est, par un nouveau progrès et une création supérieure de l'esprit musical, l'inépuisable série de combinaisons qu'on peut faire avec les éléments de ces groupes.

§ 8. — CONCLUSION DE CETTE ANALYSE

Les formes qui viennent d'être indiquées succinctement, ont été fixées (sauf ce qui concerne l'orchestration) dans une période assez longue dont les points de maturité sont le XVe et le XVIe siècles. En elles-mêmes, elles ont quelque chose d'assez aride. Mais dans ces cadres savants, apparaît bientôt un élément de vie que d'abord ils ne contenaient pas : la pensée, et, avec la pensée, toutes les libertés brillantes qu'elle peut se permettre. L'histoire nous permet au moins de saisir ce fait nouveau comme le cas particulier d'une évolution générale dans les arts du rythme. Quelques analogies éclaireront cette partie de notre exposé.

Voyez ce qui s'est passé pour la poésie française. Avant le XVIIe siècle, sauf de rares exceptions, il y a

surtout des écrivains qui, dans des œuvres à la fois pédantes et très utiles, trouvent des combinaisons de rimes extraordinairement compliquées; ils font une sorte de contre-point verbal; ce qu'ils créent, c'est la versification. Après eux, viennent les Corneille, les Molière, qui n'inventent certes pas la poésie, mais qui profitent de l'instrument qu'on leur a transmis pour exprimer des idées très hautes et des sentiments humains.

Même loi dans l'histoire de l'éloquence. Chez les Grecs, apparaissent d'abord les rhéteurs, qui trouvent la période et enseignent les symétries subtiles des constructions grammaticales ; eux aussi font du contrepoint verbal : après eux, vient un Démosthène qui, dans ce cadre, met le mouvement, la flamme, la vie. Chez les modernes, Balzac et Voiture précèdent Bossuet et le préparent. (Tout ceci, avec la réserve que ni la poésie ni l'éloquence ne sont pourtant d'invention récente!)

Rendons-nous compte maintenant de la situation de l'artiste musicien qui a pratiqué tout le travail formel dont nous avons donné la caractéristique, ou qui recueille les fruits de ce travail fait par ses prédécesseurs, et qui écrit, par exemple, vers le milieu du XVIIIe siècle.

D'abord, et en dehors de toute musique, une longue hérédité l'a formé au jeu des abstractions. A son insu, il bénéficie de l'éducation spéciale que les théologiens et les philosophes ont donnée à l'esprit humain depuis des temps très réculés. Si, par surcroît, il appartient à une race qui semble avoir, comme dons innés, le goût des hautes spéculations,

l'aptitude aux analyses pénétrantes, le penchant au rêve, — s'il a enfin cette étincelle du talent que nous ne saurions expliquer — ces formes de composition que ses prédécesseurs ont assouplies et polies de tant de façons, lui deviennent familières ; il exerce sur elles une maîtrise absolue ; elles ne sont plus un idéal à atteindre : elles constituent les matériaux d'un langage dont l'emploi sera désormais quasi-instinctif. Les trouvant commodes à cause de leur immatérialité, sa raison s'en empare, réagit sur elles, y met quelque chose d'elle-même. Les fugues du *Clavecin bien tempéré* et les six Concertos brandebourgeois de J.-S. Bach, peuvent être cités comme le plus beau spécimen du pouvoir d'abstraction auquel arrive le compositeur.

Sans doute, le musicien moderne n'écrira plus que rarement des canons et des fugues ; mais dans une simple phrase de huit mesures, il mettra une pensée qui est due à une longue pratique de la fugue et du canon.

Cette pensée sera un acte de l'intelligence ; elle sera aussi une poussée irrésistible du sentiment, une révélation de toute la personne morale. Bach est déjà, selon le mot de Spitta, « le maître de la libre fantaisie ». Avec Beethoven et ses successeurs, ce n'est pas seulement la raison la plus haute, c'est tout le dynamisme de la passion humaine qui vient animer les formes musicales.

Nous avons tous fait cette expérience, dans une multitude d'exercices : une série de mouvements ayant pour fin un résultat précis, nous est d'abord pénible, et nous ne la réalisons qu'avec maladresse et

lenteur ; puis, grâce à l'habitude, la coordination de ces mêmes mouvements devient un simple jeu : elle passe à l'état inconscient et, au lieu d'absorber toute notre attention, elle permet d'autres exercices concomittants. Quelque chose d'analogue se passe dans la technique de l'art. La musique est d'abord œuvre de forme pure : ensuite elle devient œuvre de raison *et* de sentiment.

Dans ses *Notes théâtrales*, Schumann jugeait ainsi l'*Euryanthe* de Weber : « C'est du sang de son cœur, cela, et du plus noble qu'il eût ; cet opéra lui a coûté un peu de sa vie ». Le même Schumann nous montre bien l'assimilation qui s'est faite entre la pensée, le sentiment et la langue des sons, quand il écrit à sa fiancée : « J'ai remarqué qu'il n'y avait jamais plus d'ailes à ma fantaisie que les jours où mon âme est tendue par le désir... Ces jours derniers, où j'attendais ta lettre, j'ai composé des livres pleins. En ce moment, *je voudrais éclater de musique* ».

L'homme qui parle ainsi — et ce langage pourrait être celui de tout vrai compositeur — est l'artiste complet, arrivé au dernier progrès de l'état psychique musical. Il transpose ses sentiments : par une conséquence presque nécessaire de leur intensité et de leur identification avec l'idée d'un art spécial qui a pénétré toute sa personne morale, il les objective, il les domine, il les pense dans le langage des sons, et, par là, il les fait s'épanouir dans une haute généralisation.

N'oublions pas que le secret de son « ivresse », comme dirait Nietzsche, c'est qu'une telle force de sentiment, d'imagination et de désir, en l'arrachant

au monde des concepts pour le replacer d'abord en pleine nature, lui fait sentir obscurément son lien avec la vie universelle; en même temps, la langue spéciale qu'il manie lui apparaît comme un gage de parfaite indépendance.

CHAPITRE V

La musique et la magie.

Nous sommes arrivés aux constatations suivantes:

1° la musique ne peut pas exprimer directement la passion concrète, commune et consciente, maintenue pour ainsi dire à fleur d'âme par des concepts précis; elle exprime une force beaucoup plus générale et profonde, à demi-consciente, peut-être identique aux sources de la vie, et dont ce que nous appelons « passion » — la passion d'Othello pour Desdémone ou celle de Berlioz pour Henriette Smithson — n'est qu'une modalité;

2° Elle emploie un système d'images qui constitue un langage tout spécial, inintelligible au littérateur pur, parfaitement clair pour le musicien ;

3° La fusion de ces deux éléments, dont l'un vient du sentiment, l'autre de l'intelligence et de la technique, s'opère grâce à un acte que nous appelons la pensée musicale, et qui est à la fois le *primum movens* obscur, puis le résultat brillant de « l'organisation des images ». Cette pensée est ce qu'il y a de plus spécifique dans l'art musical.

Comme fondement solide de cette définition, on peut produire une démonstration dont l'objet semblera paradoxal, mais qui rapproche des faits très dignes d'attention et qui permet de vérifier, dans un domaine positif, des idées qu'on serait tenté, au premier abord, d'abandonner dédaigneusement à une esthétique suspecte de mysticisme. Je me propose de prouver qu'à *toutes les époques*, la musique a été considérée et cultivée comme œuvre de pensée originale, distincte de la pensée verbale. Pour ne pas discourir sur l'histoire tout entière, je prendrai seulement deux extrêmes, ce qui me permettra d'envelopper, dans la conclusion, ce qui les sépare :

1° Dans le pays le plus musical que nous connaissons, et où poésie, romantisme, composition, métaphysique, sont des provinces aux limites indécises, — en Allemagne, — les philosophes et les artistes, bien qu'ils n'emploient pas le mot « pensée musicale », ont donné de la musique une définition qui dépasse mais qui contient la nôtre ;

2° Leur conception de l'art musical, au lieu d'être une vue particulière de l'esprit moderne arrivé aux plus hauts sommets de l'abstraction, s'accorde avec les débuts les plus lointains de l'histoire musicale, avec l'opinion des primitifs.

Rien n'est plus dissemblable qu'un Hegel ou un Schopenhauer, en possession d'une culture raffinée, — et l'homme primitif qui, dans l'angoisse où le met son ignorance, recourt à la magie et à l'incantation. Ils ont cependant, de la puissance expressive du chant, une idée qui est exactement la même. Pour que cette ressemblance apparaisse manifestement, il

n'a manqué aux esthéticiens allemands que de fonder des écoles de sorcellerie dirigées par des musiciens ; il n'a manqué aux primitifs que de savoir faire, dans de beaux livres, la théorie de leurs actes.

§ I. — OPINION DES ALLEMANDS SUR LA MUSIQUE

Les systèmes que je vais résumer par des citations caractéristiques, ont été quelquefois, même en Allemagne, accusés d'extravagance ; ils méritent certainement ce reproche aux yeux de quiconque, sur les grands problèmes, cherche une doctrine capable de subir l'épreuve d'une vérification immédiate et satisfaisant aux règles de la méthode expérimentale. Mais c'est dans un tout autre esprit qu'il faut les examiner. Dans les affirmations d'un Hegel ou d'un Schopenhauer sur la vraie nature de l'art musical, je vois un fait historique et non une matière à discussion : un objet de science, et non une science. Aussi bien, il faut lire les grands métaphysiciens un peu comme on entend un quatuor de Beethoven : ce n'est pas aux moyens habituels de la connaissance qu'ils font appel. A vrai dire, tous les Allemands ne sont pas unanimes ; entre eux cependant, il y a un air de famille saisissant.

Suivant une remarque de M. Bergson, les penseurs d'un pays et d'un siècle déterminés, même quand ils ne sont pas de la même école, s'accordent mieux que des penseurs de même école, mais appartenant à des pays et à des âges différents.

Au pays de Hændel, de Bach, de Beethoven, on a considéré le musicien comme ayant une vie artistique

autonome : il est « doué d'un réceptivité spéciale pour le monde spirituel et en état de produire des idées sans sollicitation extérieure ». On lui a appliqué la définition que Novalis donnait de la philosophie : « elle est l'art d'inventer sans donnée aucune, un art d'invention absolue », et encore le mot de Fichte : « le moi est activité pure ».

La culture de cet état produit chez le musicien « la foi aux révélations authentiques de l'esprit : ce n'est ni un *voir*, ni un *entendre*, ni un *sentir;* c'est un composé des trois à la fois, — c'est plus que les trois réunis : une impression de certitude immédiate, une intuition, un aperçu de la vie la plus vraie et la plus intime ». L'insuffisance manifeste de la forme corporelle et terrestre pour exprimer et organiser l'esprit qui habite en elle, « telle est la pensée obscure qui nous fait vivre, qui devient le fondement de toutes nos pensées ». C'est elle qui nous oblige à admettre un monde des Intelligibles et une série infinie d'expressions et d'organisations pour chaque Esprit, dont l'individualité actuelle est chaque fois l'exposant ou la racine (Novalis). Tout événement sensible s'agrandit instantanément pour notre intelligence en l'image d'une vérité éternelle, dès qu'il se réfléchit dans le miroir de la vraie musique.

Quand ce n'est pas en connaisseur du contrepoint et de toutes les espèces de style fugué qu'il écoute la musique de Bach, quand il doit, par conséquent, en deviner la véritable substance artistique, « l'auditeur doit éprouver une impression analogue à celle qu'il éprouverait en assistant à la création du monde par Dieu » (Nietzsche).

Toute activité qui a le beau pour objet, est un affranchissement ; aussi la musique n'exprime-t-elle pas les sentiments réels : au contraire, elle nous délivre de leur incohérence et de leur oppression ; elle nous permet de « soulever la pierre tombale de la vie passionnelle » (Hegel).

L'opéra n'est qu'une fâcheuse alliance de la musique avec une fausse poésie et de grossières ébauches d'art plastique ; c'est une invention à l'usage des esprits non-musiciens, qui ne peuvent goûter la musique sans cette « soupe à l'eau » qu'est la poésie érotique d'un livret (Schopenhauer).

La vraie musique, c'est la symphonie. Wagner lui-même — lui qui passe pour un descriptif intense — écrit à Mathilde Wesendonk : « Rien n'attire mes yeux ; les objets, les lieux auxquels s'accroche ou pourrait s'accrocher mon regard, seraient-ce les plus grands chefs-d'œuvre du monde, ne me divertissent pas et me sont indifférents. Je n'ai encore des yeux que pour distinguer le jour et la nuit, le clair et l'obscur. C'est réellement une mort du monde extérieur pour moi, et de moi pour le monde extérieur. Je ne vois que des images intérieures qui veulent se réaliser uniquement par les sons » (lettre datée de Paris, 21 décembre 1861) ; et ailleurs : « Mes conceptions poétiques se sont toujours produites à une telle distance de l'expérience, que je dois considérer toute la formation morale de mon esprit comme ayant ces conceptions pour cause. *Le Hollandais volant*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *les Nibelungen*, *Wodan*, ont tous existé dans ma tête avant que je les voie dans l'expérience... Il doit y avoir en nous un

sens intérieur qui devient clair et actif, lorsque tous les autres sens, tournés vers l'extérieur, sommeillent ou rêvent. C'est précisément lorsque je ne vois et n'entends plus rien distinctement, que ce sens est le plus actif et m'apparaît comme producteur de calme; je ne peux pas l'appeler autrement. Ce calme est-il le même que le calme plastique? je l'ignore; je sais seulement qu'il agit du dedans au dehors et que par lui je me sens au centre du monde » (lettres du 19 janvier 1859 et du 1er janvier 1860).

Ce n'est pas sur des paroles que l'on doit écrire de la musique, tâche banale et inférieure; c'est sur la musique qu'il faudrait, si c'était possible, écrire des paroles!

Etrangère au monde visible, la musique nous rend pénétrable le monde moral. Elle est un univers sans matière, un paradis d'intimité; ses formes sont les formes des choses éternelles, c'est-à-dire des Idées. « Pythagore, en parlant de l'harmonie des sphères, n'a pas dit que le mouvement des corps célestes *faisait entendre* une musique, mais qu'il *était* lui-même une musique, ce qui fait dire avec raison à Socrate que celui-là seul est vraiment musicien qui, de la musique sensible, est capable de s'élever à la musique suprasensible et intelligible » (Schelling). Le son musical est l'âme des choses. Le rythme musical est une succession nécessaire (et non fortuite) dont on ne peut pas dire qu'elle est soumise au temps, mais qu'elle contient le temps. Le beau musical est « un divin perçu dans une forme adaptée à notre condition humaine ».

La musique est faite d'universaux *antérieurs* à l'ex-

périence (universalia anterem). Quand elle est associée à une action, elle nous en révèle le sens caché, principe profond et originel, en négligeant sa forme extérieure et actuelle. Elle atteint à la force universelle, à la Volonté qui soutient les choses, et s'identifie à elle.

Le monde n'est qu'une musique réalisée (Schopenhauer). Quand on entend une symphonie, il semble qu'on voie tous les sentiments ramenés *à l'état pur*, danser pour leur propre plaisir un extraordinaire ballet d'allégresse et d'hallucination (*id.*).

De ce que la musique est une imitation des lois éternelles du monde, il résulte que nous ne possédons aucun poète aussi grand que Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, auprès desquels Gœthe lui-même est un païen aveugle. « Dans une sorte de nuit, ces grands compositeurs voient les Idées » (Ferd. Krause).

Comme l'âme du monde est pour nous un mystère, le compositeur parle forcément un langage qui le dépasse : il ressemble à une somnambule pénétrée du fluide magnétique, nous renseignant sur des choses dont elle n'a, à l'état de veille, aucune notion. Enfin, *de ce que la musique est au cœur des choses et vit de leur essence, il résulte qu'elle a prise sur tous les objets, quels qu'ils soient* (Schopenhauer).

Ainsi a été caractérisée la musique au pays de Beethoven, de Bach, de Hændel !

§ 2. — LES PRIMITIFS ET LA MAGIE MUSICALE

Encore une fois, je ne discute pas ces idées. Je les prends comme un fait historique; et je constate

qu'elles s'accordent avec ce qui est à l'autre extrémité de la civilisation, tout à l'origine (au sens que l'historien donne à ce mot). Métaphysique musicale allemande et magie primitive, c'est tout un.

Les primitifs ont beaucoup cultivé la magie, qui leur tenait lieu de science. Si, dans les rites oraux de la magie, ils ont d'abord donné le rôle le plus important à certaines formules chantées, c'est en vertu d'un raisonnement inconscient que nous pouvons rétablir facilement.

Les primitifs voient partout des forces morales, des passions, des esprits hostiles ou bienfaisants. Pour eux, le moindre phénomène représente une personne et un état affectif. Dans le tonnerre qui gronde, dans le flot qui se soulève ou dans l'arbre qui frissonne, dans la maladie, dans la disette ou l'abondance, dans le minéral lui-même, il y a *quelqu'un*. (Là se trouve en germe la poésie que les Homère, les Virgile et les Lamartine dégageront plus tard. Les vieilles mythologies, dans lesquelles les premières croyances de l'homme ont pris corps, en sont un témoignage surabondant).

Il y aura donc une relation étroite et directe entre le pouvoir de la musique et les phénomènes naturels.

Puisque chacun des ces phénomènes n'est pas autre chose qu'une apparence derrière laquelle se cache un sentiment (colère, haine, sympathie, jalousie, cruauté, etc. et que d'autre part la musique a précisément pour caractère de traduire ce qu'il y a de plus général et de plus profond dans le sentiment, ne s'ensuit-il pas que la musique a le pouvoir non seule-

ment d'exprimer la nature, mais d'agir sur elle? Les deux privilèges : expression et influence efficace, vont ensemble. « Les imitations effectuées au moyen des sons, diront les Grecs, conduisent à l'action » et Aristote suggérait cette explication : « Les rythmes et les successions mélodiques sont des mouvements, tout comme les actions ».

La magie musicale est l'application anticipée, obscure, instinctive, de cette doctrine : il y a une âme vivante dans la nature, et la musique peut la saisir directement. Comme l'âme de la nature, la musique est un souffle, *anima*. De cette identité résulte l'idée d'un pouvoir à exercer *par le semblable sur le semblable*, ce qui est une des lois fondamentales des rites magiques.

A des époques relativement récentes, nous trouvons ces idées nettement formulées, et nous sommes autorisés à croire qu'elles ne sont que l'écho de croyances très anciennes.

Dans le *Li-Ki*, ou *Mémorial des rites* des Chinois, on lit ceci : « La musique est intimement liée avec les rapports essentiels des êtres. Aussi, connaître les sons, mais ne pas savoir les airs, c'est le propre des oiseaux et des bêtes brutes; savoir les airs, mais ne pas savoir la musique, c'est le propre du vulgaire; au sage seul il est réservé de comprendre la musique. C'est pourquoi on étudie les sons pour savoir les airs, les airs pour savoir la musique, et la musique pour *gouverner* ».

M. Maspéro, étudiant une expression relative à l'importance de « la voix juste » dans certaines cérémonies funèbres de l'antique Egypte, écrit ceci : « La

valeur de cette expression est facile à comprendre si on veut bien se rappeler le rôle que la magie a joué en Orient, et l'importance de la voix pour ses opèrations. La voix humaine est l'instrument par excellence du prêtre et de l'incantateur. C'est elle qui va chercher au loin les Invisibles qu'on appelle ; c'est elle qui réalise les objets nécessaires; et chacun des sons qn'elle émet a une puissance particulière qui échappe au commun des mortels, mais que les adeptes connaissent et dont ils se servent. Telle note irrite les Esprits, les apaise ou les attire; telle autre agit sur les corps. En combinant l'une et l'autre, on compose ces mélodies que les magiciens entonnent au cours de leurs évocations. Mais comme chacune d'elles a sa puissance particulière, il faut bien se garder d'en intervertir l'ordre ou d'en substituer une aux autres : on s'exposerait aux plus grands malheurs ! »[1] Paroles bien curieuses ! Nous n'avons pas seulement, dans de tels faits, une sorte de transposition réalisée de tout ce que nous avons déjà dit : de là, on pourrait même tirer une doctrine concernant l'exécution musicale.

Autre analogie, qui nous permet de rapprocher les extrêmes :

Nous avons insité sur ce point que la musique était un langage spécial et à part ayant un sens original, mais inaccessible aux analyses du verbe. Après avoir observé cela chez un Schumann ou un Beethoven, nous le constatons chez les deux sortes de primitifs que nous connaissions : les non-civilisés ou les

1. Maspéro, *Études de Mythologie et d'Archéologie égyptiennes*, t. I, p. 106.

sauvages d'aujourd'hui, et les primitifs qui sont au début de l'histoire.

1° Dans son étude sus *les Débuts de l'art*, Grosse, note ce fait que chez certaines tribus, les chansons les plus célèbres sont chantées par des gens qui ne comprennent pas les paroles. Pour le poète, les paroles de la chanson peuvent bien avoir une signification indépendante ; pour les autres, elles n'ont de valeur que liées à une mélodie. « Souvent en effet on sacrifie sans la moindre hésitation le sens d'une chanson à la forme... ».

Beaucoup d'Australiens dit Eyre, ne peuvent vous dire ce que signifient leurs propres chansons, et les explications qu'ils donnent sont en général très incomplètes, car ils attribuent plus de valeur à la prosodie qu'à l'idée littéraire).

Un autre auteur écrit : « Dans toutes leurs chansons de corrobori, ils répètent ou transportent les paroles pour varier ou observer le rythme; leurs chansons deviennent incompréhensibles (Barlow)».

Il en est à peu près de même chez les Mincopees : ils s'efforcent avant tout dit Man, d'observer la mesure ; dans leurs chansons, tout, même le sens, est subordonné au rythme. Ils prennent les plus grandes libertés non seulement avec les mots, mais avec la syntaxe. Il arrive assez souvent que l'auteur d'une nouvelle chanson doit en expliquer le sens verbal à ses auditeurs.

Parmi les chansons réunies par Boas chez les Esquimaux il s'en trouve cinq dont le texte consiste uniquement en une répétition rythmique d'une interjection dépourvue de sens. « La conclusion s'impose donc

que la logique primitive offre avant tout une signification musicale et que le sens poétique reste parfois au second plan » (Grosse). — Ainsi Wagner nous dit, en propres termes, que dans *Siegfried*, il a écrit certaines mélodies avant de trouver les paroles.

Ces faits s'accordent avec deux autres groupes de constatations :

1° Chez les non-civilisés actuels, il existe une ébauche de langue où les mots ne se rattachent pas à des concepts, mais ont un sens très divers, général et précis à la fois, si bien que derrière eux semblent transparaître le sentiment de l'unité qui relie une foule de choses. Chez les Hurons, le mot *orenda* désigne le chant, la prière, la formule d'incantation, et le pouvoir qui lui est attribué ; mais, disent MM. Hubert et Maus en s'arrêtant à ce fait, « il n'est rien dans la nature, et, plus spécialement, il n'est pas d'être animé qui n'ait son *orenda*. Les dieux, les Esprits, les hommes, les bêtes sont doués d'*orenda*. Les phénomènes naturels sont produits par *l'orenda* des esprits de ces phénomènes, etc. ». Les mots *mana*, dans les langues mélanésiennes, *deng*, dans l'Indo-Chine française, etc., etc., sont d'un emploi qui paraît analogue.

2° Les formules d'incantation que nous font connaître les papyrus magiques ne sont pas accompagnées de musique (car les manuscrits remontent à une époque où ces formules étaient simplement récitées, au lieu d'être chantées, et où d'ailleurs elles n'étaient conservées que par la tradition orale); mais si on les examine de près, en étudiant les combinaisons de sons qui les constituent, il est impossible de ne

pas leur attribuer un caractère musical, dans le sens technique du mot.

Presque toutes impliquent d'abord l'observation d'un rythme. Il ne faut pas se borner à invoquer tel Esprit ; il faut le nommer *trois fois*, par exemple.

Je trouve ensuite, dans ces successions de mots baroques, des procédés musicaux : répétition des sons ; imitation (ou répétition approximative) ; renversement, ou reprise à rebours d'une série de voyelles ; développement (reprise avec variantes d'une sonorité donnée) ; rapsodie, ou enchaînement de thèmes différents, non développés. Il ne faut pas, sans doute, exagérer l'importance de ces grimoires : cependant, je ne suis pas éloigné d'admettre qu'il y a là un résidu de musique primitive, une chanson morte, fixée par l'écriture, une sorte de « musique gelée ».

Le vieux Caton (*De re rustica*, 161) conseille, pour guérir un membre cassé, de chanter la formule suivante : « *huat hanat huat, ista pista sista, domiabo damnaustra* ». Alors même que Caton, pour désigner cette recette, n'emploierait pas le mot *cantio*, indiquant qu'elle était primitivement chantée, je ne pourrais m'empêcher de voir là des allitérations, des combinaisons et des retours de timbres qui ont quelque chose de musical. Ceux qui ont lu dans le texte allemand les livrets d'opéra de R. Wagner, ne s'étonneront pas, je l'espère, de cette observation.

§ 3. — LE CHANT MAGIQUE

La croyance à l'efficacité de la magie musicale est un des faits les plus importants dans l'histoire de

toutes les civilisations et il n'en est peut-être pas sur lesquels nous soyons mieux renseignés. La première arme — offensive et défensive — de la magie, a été le chant.

Aujourd'hui, nous allons à l'Opéra ou au concert, pour goûter un plaisir tout désintéressé. Nous cherchons avant tout un divertissement, l'oubli passager de la vie pratique, de ses misères ou de ses soucis. Mais la musique vocale moderne, à tendances tout esthétiques, suppose, antérieurement à elle, un type tout autre, à tendances pratiques.

Les premiers chanteurs n'ont pas été des artistes, s'adressant à l'imagination d'une élite, mais des praticiens que l'individu ou le groupe social faisait intervenir dans toutes les conjonctures difficiles ; on avait recours à eux comme aujourd'hui on a recours à l'ingénieur, au chirurgien, au médecin, ou, comme à l'époque de la Renaissance on recourait au spadassin de profession. On s'est servi du chant pour amener la pluie ou le soleil, pour vaincre l'antipathie d'une femme aimée, pour désarmer un ennemi redoutable, pour faire l'abondance ou la disette, pour guérir un malade, pour tuer.

Jeanne d'Albret, avant de mettre au monde celui qui devait être Henri IV, chantait, sur la demande de son père, une chanson béarnaise que nous possédons et qui devait lui permettre « de ne pas faire un enfant rechigné » !...

Aujourd'hui nous nous bornons à dire que tel chanteur a beaucoup de « charme » sans attacher grande importance à ce mot ; jadis le *charme* était une mélodie capable, d'après une superstition tenace, de changer

les phénomènes visibles de la nature : c'était le *carmen* des latins, l'ἀοιδή des Grecs, la formule du Zammaru assyrien.

Au XIXe chant de l'Odyssée (v. 457) Homère parle des fils d'Autolycos arrêtant, par la puissance d'un chant magique, le sang qui coule de la blessure d'Ulysse ; et nous savons, par une multitude de témoignages, que la médecine primitive fut fondée sur l'usage de l'incantation.

Théocrite et Virgile nous ont laissé des documents célèbres sur l'emploi du chant pour inspirer l'amour.

Le législateur dut souvent intervenir — c'est ce que fit l'Eglise elle-même au Moyen âge — pour interdire certains chants et prévenir les formidables abus qu'on croyait possibles avec de telles armes. L'énumération des faits qu'on pourrait citer remplirait un très gros volume ; elle appartient à l'histoire, et je dois m'en abstenir ici. Je me bornerai à dire qu'à côté des renseignements fournis par la philologie, nous avons deux autres sources pour l'étude d'un tel sujet : les monuments figurés et les contes populaires.

Tout le monde connaît la légende du grand musicien Orphée, appartenant à un pays, la Thrace, que les anciens considéraient comme la terre classique de la magie. Sa vie n'est qu'un tableau des effets irrésistibles de l'harmonie. Aux sons de sa lyre, les roches animées des Symplégades, qui menaçaient de briser le navire Argo, s'arrêtent et se fixent ; le dragon de la Colchide, gardien de la toison d'or, devient inoffensif ; l'Enfer lui même est touché et rend Eurydice. Une composition nous le montre la lyre en main, assis sur un lion couché, ayant à sa droite un oiseau

et un quadrupède attentifs. Une pièce du musée Guimet[1] nous montre l'Orphée hindou : c'est Krichna-Govinda gardant les troupeaux de Nanda, une sorte d'Apollon chez Admète. Tandis qu'il joue de la flûte, les animaux sont groupés autour de lui dans une attitude comique d'admiration et de tendresse. Les Finnois ont aussi leur Orphée : Waïnomoïnen.

Quant aux contes populaires attestant le pouvoir magique primitivement attribué au chant, ils sont très nombreux. Un anglais, Engel, a pu faire un volume en réunissant une faible partie de ce *folklore* si intéressant. J'en citerai seulement un spécimen.

Il y avait chez les Hindous, des chants (Rags), à chacun desquels présidait un dieu représentant une saison : la saison humide, la saison froide, la saison douce, la saison chaude, la saison des pluies, la «rupture» ou fin des pluies. On ne pouvait chanter un de ces rags que dans la saison à laquelle il correspondait, sous peine d'amener une perturbation soudaine dans l'ordre des saisons. Il y avait aussi les chants du jour, et les chants de la nuit.

Un contemporain de l'empereur Akber ayant voulu chanter un de ces derniers en plein midi, l'obscurité se fit aussitôt dans un rayon représentant la portée de la voix.

Un autre rag était appelé « le brûlant, l'excitateur » ; celui qui essaierait de le chanter, hors de certaines conditions, devait mourir par le feu. L'empereur Akber, cruel ou sceptique, ordonne un jour au célèbre musicien Naiq Gopaul, de chanter ce rag. Gopaul,

1. Musée Guimet, 1re salle, galerie d'Iéna, vitrine 4, 2e rayon.

après avoir vainement cherché une excuse, va faire ses adieux à sa femme, puis, profitant de la liberté qu'on lui laisse, entre jusqu'au cou dans la rivière Jumna. A peine a-t-il émis deux notes, l'eau commence à bouillir, et les souffrances du pauvre chanteur deviennent intolérables. Il demande grâce ; mais l'empereur veut être obéi. Gopaul reprend son chant : alors les flammes jaillissent de son corps ; bien que plongé dans l'eau, il est réduit en cendres...

§ 4. — IDENTITÉ DES IDÉES PRIMITIVES ET DES IDÉES MODERNES SUR LA MUSIQUE

C'est une singulière histoire que celle de la musique ! Partout, à toutes les époques, on a vu en elle quelque chose de mystérieux et d'inexplicable, qui la mettait en dehors des autres formes de l'activité humaine. Aujourd'hui encore, en appellant à notre aide toutes les ressources de nos « sciences » nous ne pouvons arriver à expliquer clairement ce qui nous touche dans une belle phrase de huit mesures ; et l'esprit moderne, quoique délivré de beaucoup de superstitions, est obligé de parler souvent le même langage que les primitifs.

Nos opéras, toute notre musique religieuse, peuvent être considérés comme une survivance de la magie. Quand Siegfried en forgeant son épée chante et énumère les qualités de cette épée ; quand Jeannette dit en cousant : « cours, mon aiguille, dans la laine, etc... », ils font des actes réduits à des symboles sans valeur efficace, mais imités de l'ancienne magie. Voici enfin qui montre comment les deux extrêmes de l'histoire se rejoignent.

Que trouvons-nous tout au début de l'histoire musicale? des mythes assignant à la musique des origines divines, et des incantations; or, voici comment s'exprime le plus grand musicien d'hier :

« La puissance du compositeur, dit R. Wagner, n'est pas autre chose que celle du magicien. C'est bien dans une situation d'enchantement que nous place l'audition d'une symphonie de Beethoven[1]. » Est-ce là un « mot » brillant d'écrivain, comme on en trouve tant dans la critique musicale? Non; plutôt un mot d'artiste, de philosophe, et d'historien tout à la fois.

Wagner développe sa pensée à la manière allemande, avec une métaphysique un peu compliquée mais très nette, et qui ne laisse pas de rappeler le mythe platonicien de la caverne.

Nous regardions jusqu'ici à la lumière du jour, ajoute-t-il, une image peinte et transparente : voici que Beethoven, dans le silence de la nuit, place cette image entre le monde des apparences et *l'être intérieur de la nature ; et c'est de l'essence des choses qu'il tire la lumière donnant à l'image sa transparence.* Aussi, par une sorte de prodige, l'image devient-elle vivante : devant nous apparait un second monde dont le plus grand chef-d'œuvre d'un Raphaël ne pourrait donner aucune idée (*ibid*).

Cela veut dire, plus simplement : le peintre nous présente des images toutes superficielles; le musicien, même quand nous avons les yeux fermés, « dans le silence de la nuit » nous met en rapport direct avec la vraie réalité, avec l'âme intérieure, l'es-

1. *Gesamm. Schriften und Dicht.*, IX, 86.

sence et le dedans des choses. Et nous voilà en pleine magie! Les images du peintre sont mortes et glacées ; celles du compositeur participent de la vie universelle et cachée qui soutient le monde. Instinctivement l'homme croit que la musique exprime ce qu'il y a de plus profond dans les êtres vivants ou dans les choses; il voit dans la musique un art d'imitation.

« A une époque où la peinture et la sculpture n'existaient pas encore, les poètes étaient des peintres » dit Langlois[1]. On peut ajouter que le poète primitif est un chanteur ; ce rapport *d'expression* et *d'imitation*, il le transforme en rapport d'identité ; et de la croyance à cette identité, il tire aussitôt l'idée d'un pouvoir tout puissant à exercer sur les phénomènes naturels, sur les sentiments et les actes des êtres vivants.

Je ne dis pas que tout cela soit vrai : mais voilà les croyances qu'ont eues les hommes primitifs, et que les hommes les plus civilisés ont reprises sous d'autres formes.

§ 5. — CONCLUSIONS DE LA PREMIÈRE PARTIE

Les conclusions auxquelles nous amène cette première partie de notre étude peuvent être ainsi précisées :

1° La musique, — synthèse de sons qu'il ne faut pas confondre avec des phénomènes purement sonores — a un sens intraduisible dans le langage ver-

1. L. Langlois, *Rig-Véda* ou *Livre des Hymnes* 1848, t. I, Intr., viij).

bal ; elle est constituée par une pensée sans concepts, rythmiquement construite, et dont nous ne pouvons trouver nulle part l'équivalent ;

2° Elle ne traduit les émotions qu'indirectement, par voies d'images, organisées selon sa technique propre ;

3° La seule chose qu'elle puisse imiter ou reproduire directement, dans la passion, c'est son dynamisme ; le pouvoir d'expression que nous lui attribuons est fondé sur le principe suivant : tout mouvement représente, pour nous, la cause qui l'a produit ;

4° Les primitifs et les non-civilisés actuels, dans leurs opérations magiques ; après eux, les philosophes et les compositeurs les plus grands de l'Allemagne, ont attribué à la musique un pouvoir surnaturel qui semble tenir à deux causes : d'abord au caractère absolument spécial, unique et isolé dans la vie intérieure, de la pensée musicale ; ensuite à la haute généralité de ce dynamisme passionnel, qui n'est pas celui de telle émotion déterminée, mais celui de la vie elle-même ;

5° Il est également vrai de dire que la musique est un acte supérieur de l'intelligence, et qu'elle sort des profondeurs du sentiment. En fait, émotion et pensée ne sont pas nettement discernables.

Nous venons de terminer la première partie de notre programme. Nous avons défini la musique. Nous avons maintenant à l'expliquer, à dire d'où elle vient, comment elle a pu se former. Ainsi que je l'ai dit en commençant, c'est surtout l'origine des matériaux de l'art musical et la règle de leur emploi, qui sont ici en question.

DEUXIEME PARTIE

LA MUSIQUE ET LA VIE SOCIALE

CHAPITRE I

Antinomie apparente. — Les éléments mélodiques de l'art musical.

Il arrive fréquemment, au cours d'une conversation, que deux personnes ont, en même temps, la même idée, expressément ou tacitement liée à des termes identiques. — « *J'y pensais justement. — C'est précisément ce que j'allais dire!* » — Si de telles exclamations se produisent souvent entre personnes amies, c'est que ces personnes appartiennent à un même groupe social, qui, par la communauté de l'éducation, celle des mœurs, du langage et d'un gand nombre d'habitudes, leur impose parfois une même manière de penser et de parler.

Jamais, en musique, ne se produit un phénomène de ce genre. Jamais formule mélodique n'est trouvée simultanément par deux musiciens.

Il arrive quelquefois aussi qu'un groupe assez étendu, une foule, a la même pensée et la traduit par des mots identiques; et point n'est besoin de dire qu'en pareil cas, c'est dans la vie sociale et non dans une vie individuelle qu'il faut chercher une explication.

Jamais, en musique, on ne trouve quelque chose d'analogue.

Nous parlons constamment de chansons populaires, et nous entendons par là des œuvres collectives ; ce n'est qu'une illusion. Mille, ou cent personnes, peuvent, par l'action combinée, bâtir une pyramide, transporter à de grandes distances un énorme quartier de roche, abattre un arbre géant, chasser et capturer un monstre, fonder une religion, un gouvernement, une littérature : elles sont incapables de créer un air de quatre mesures comme: *Au clair de la lune* ou *Marlborough s'en va-t'-en guerre.* Pour un tel travail, c'est déjà trop de deux.

Les chansons populaires ne sont que des œuvres devenues anonymes; le peuple, en tant que collectivité, est surtout, au point de vue musical, un agent de déformation. Rien n'est plus facile que d'en fournir la preuve expérimentale.

Il y a aujourd'hui des chansons qui après avoir été applaudies dans les cafés-concerts de Paris, se sont répandues dans la France, dans l'Europe, dans l'univers. Tout le monde les connaît; combien de personnes pourraient dire qui les a écrites? Dans vingt ans, — si elles ne meurent pas, — elles seront « populaires ». En second lieu elles ne se chantent déjà plus comme au premier jour : en passant sur

tant de lèvres et sur tant d'instruments, elles se sont modifiées et altérées, tantôt par suppression de notes, tantôt par addition.

Les chansons anciennes sont dans le même cas. Écoutez un air populaire, dans le village d'une de nos provinces : dix lieues plus loin, vous le retrouverez, mais avec des variantes.

Comme on le voit, cette étude des rapports de la musique et de la vie sociale commence par d'importantes réserves. Il est cependant impossible, *a priori*, qu'entre l'une et l'autre, il n'y ait pas de liens, surtout si nous nous attachons à étudier les éléments de la pensée musicale, ses modalités, son évolution. En tout cas, s'il y a là un difficile problème, réservons-en l'examen. Pour le moment, observons des faits et classons-les ; nous chercherons ensuite à les concilier.

Si la collectivité ne crée pas, elle peut fournir tous les matériaux nécessaires à la création musicale.

Il est à peine besoin de rappeler qu'on entend par « fait sociologique », un fait qui suppose l'existence d'une société et qui exerce une contrainte sur l'activité individuelle. Par exemple, le langage et les signes d'écriture dont je me sers en ce moment pour exprimer ma pensée ne sont pas l'œuvre d'un homme, mais d'un groupe d'hommes, et je ne puis pas ne pas m'en servir. Il y a, dans la collectivité qui m'entoure un principe de force, inaperçu et dissimulé le plus souvent — comme l'eau est peut-être inaperçue du poisson qui vit en elle — mais qui, sous des formes multiples, façonne et entretient mon intelligence, domine ou dirige ma volonté.

Qu'est-ce que la musique doit à la vie sociale ?

Toute musique est une mise en œuvre des matériaux suivants : 1° intervalles ; 2° consonances et dissonances ; 3° gammes et modes ; 4° mesure ; 5° rythme ; 6° mélodie. — Tel est donc le programme que nous devons rapidement parcourir.

§ 1. — LES CONSONANCES PARFAITES : L'OCTAVE ET LA QUINTE.

Une classification qui remonte aux premières théories d'avant l'ère chrétienne et qui figure encore aujourd'hui dans les Traités d'harmonie, met au rang des consonances parfaites : l'*octave*, et la double octave ; la *quinte*, et, par transfert à l'octave supérieure, la douzième ; au rang des consonances imparfaites : la *tierce* et la *sixte* ; au rang de consonance mixte : la *quarte*.

La notion de l'intervalle d'octave a pu être pratiquement tirée du fait qui est à la base de toute société : différence physiologique de l'homme et de la femme. Lorsque des hommes et des femmes chantent une même mélodie, il y a toujours un intervalle de huitième entre les voix des unes et celles des autres, bien qu'elles paraissent être à l'unisson. Les enfants chantent aussi une octave plus haut que les hommes. C'est ce que les Grecs appelaient l' « antiphonie ». La consonance a été dite « parfaite », parce qu'elle se ramène à un unisson apparent.

Le fait sociologique par excellence, c'est le langage. Or tous les théoriciens se sont accordés à reconnaître que l'intervalle qui apparaît le plus fréquemment dans les inflexions de la parole usuelle, est l'inter-

valle de quinte. C'est celui que la voix parcourt à la fin d'une phrase interrogative (Helmholtz lui-même a noté ce fait sur la portée de cinq lignes), c'est-à-dire d'une forme expressive qui doit être primordiale parce qu'elle traduit un besoin. Les Grecs ont été les premiers artisans de notre théorie musicale, et ont fait de la quinte la cheville ouvrière de la musique ; peut-être convient-il de rappeler que, comme tous les méridionaux, ils étaient très démonstratifs et beaux parleurs. On a expliqué la sécheresse apparente de leur lyre primitive, formée avec quelques intervalles de quinte réunis dans la même octave, en disant que ce système était sans doute approprié à un chant fondé sur la déclamation.

Une fois déclarées parfaites par les Grecs, ces consonances ont été acceptées telles qu'elles par le Moyen âge qui, en matière musicale comme en bien d'autres, a cru qu'il continuait l'antiquité grecque, et a eu la superstition de ses théoriciens.

Au IXe siècle, Aurélien de Réomé comptait se mettre à l'abri de toute critique en écrivant : Ceux qui ne goûteraient pas mes idées ou s'imagineraient y découvrir des erreurs, doivent savoir que toutes les dinstinctions mentionnées ici, de même que la discipline musicale dans son ensemble, *sont de source grecque*[1] ». Les conséquences de cette fidélité à la tradition furent graves. Pendant plus de dix siècles, la théorie musicale a été dominée, tyrannisée même, et arrêtée ou gênée dans son progrès par le rôle attribué à ces deux intervalles: octave et quinte. Alors

1. Cité par Gevaërt, *La Mélopée antique*, p. 106.

même qu'on voulait faire du contrepoint, on se crut obligé de rester fidèle à la règle antique.

Un théoricien mort au commencement du xe siècle (en 915), Réginon, cite un passage de Martianus Capella où il est dit que dans le bois sacré d'Apollon, les arbres répètent les mélodies du dieu : les rameaux d'en haut et les rameaux d'en bas chantent à l'octave : ceux du milieu sont au degré qui divise l'octave en une quinte et en une quarte ».

La quinte joue certainement en musique un rôle capital, indiqué par le nom que lui a donné Rameau : la *dominante*. Elle est la base de l'accord des instruments et de la modulation. C'est sur elle qu'est fondée la théorie des modes authentiques et des modes plagaux. « Savoir d'abord ce qu'est quinte et *double* » (c'est-à-dire octave)[1] était le premier devoir des contrepointistes dès avant le XIIIe siècle.

§ 2. — CONSONANCE MIXTE : LA QUARTE

On a remarqué que si une phrase interrogative se terminait sur un intervalle ascendant de quinte, la réponse se terminait habituellement sur un intervalle descendant de quarte.

On peut dire aussi que l'intervalle de quinte étant donné dans l'espace d'une octave, celui de quarte est naturellement trouvé comme complément du premier ; ajoutons que l'excédent de la quinte sur la quarte donne l'intervalle de ton, base du système diatonique.

1. Texte tiré d'une série de notes en langue vulgaire, mises au bas des pages d'un manuscrit de la B. N., fonds latin 1539, p. 269.

Un des faits les plus caractéristiques de l'histoire de la théorie musicale, c'est que les intervalles d'octave, de quinte et de quarte aient été employés pendant si longtemps dans la musique à plusieurs parties, à l'exclusion de la tierce qui, aujourd'hui, nous paraît si naturelle. A la question de savoir comment il convient d'accompagner un chant donné de façon à faire de l'harmonie, tout le Moyen âge a répondu par la classification grecque des consonances, en employant uniquement celles qui étaient réputées « parfaites ». Pour trouver la vraie formule du principe de l'harmonie tel que nous le comprenons aujourd'hui, c'est-à-dire la vraie notion de la tierce et de son rôle, il faut aller jusqu'aux *Institutions* du vénitien Zarlino, parues en 1558. Pratiquement, c'est au milieu du XIVe siècle environ que se place l'abandon des vieilles routines (marches parallèles de quintes et de quartes) et que droit de cité complet est donné à la tierce, considérée d'abord comme consonance équivoque, tolérable seulement « là où l'espace manque », et à titre de « licence » (*abusivum organum*).

Ce changement, selon le mot de M. Gevaërt, dans son *Traité d'harmonie*, est comme une grande lumière qui brille après des siècles de tâtonnements dans l'obscurité. D'où vint-il ?

§ 3. — ORIGINES DE LA TIERCE

Selon une hypothèse très séduisante de M. Hugo Riemann (*Histoire de la théorie musicale*), c'est vers

les peuples du Nord qu'il faudrait tourner maintenant les yeux.

Un écrivain du XIIe siècle, Gérald de Barri, décrivant le pays de Galles, parle des habitudes musicales des Anglais, bien antérieures au moment où il écrit, et nous donne de curieux renseignements. Il dit d'abord que les Anglais ne chantent pas à l'unisson, mais à plusieurs parties, « si bien qu'il y a autant de voix et de sons différents que de têtes de chanteurs ». Puis il ajoute ces déclarations importantes : « Les Anglais qui habitent ce pays (région du Nord de la Bretagne, au delà de l'Humbrie), ne sont pas arrivés à cette spécialité par *l'art* — lisez : *la science* — mais en suivant des usages très anciens qui, avec le temps, sont devenus une seconde nature ». La polyphonie leur est « instinctive » et « les enfants eux-mêmes, ce qui est merveilleux, la pratiquent ».

Un écrivain anglais qui enseignait à Oxford au XIIIe siècle et dont les ouvrages sont antérieurs à 1275, nous informe, d'autre part, que de son temps, en Angleterre, l'emploi de la tierce était considéré comme ancien et que les gens de son pays faisaient passer la pratique avant la théorie. Lui-même déclare négligeable la petite différence que le calcul permet de constater entre certains intervalles. Enfin Walter Odington est le premier qui parle de l'accord parfait (avec redoublement de la tonique à l'octave) : 64, 81 (pour 80), 96, 128 = 4, 5, 6, 8 = *do*, *mi*, *sol*, *do*.

De ces deux groupes de renseignements rapprochons la très belle et célèbre composition polyphonique anglaise du XIIIe siècle, *Summer is icumen in ;*

ce madrigal charmant ne peut plus être, comme il le fut jusqu'ici, un sujet d'étonnement, une œuvre inexplicable et isolée : il doit en effet son harmonie excellente, malgré quelques suites de quintes, précisément à l'usage des tierces et des sixtes.

De ces groupes de faits, il semble résulter que la notion rectifiée et l'usage de la tierce, sans laquelle le système musical nous paraîtrait aujourd'hui incompréhensible, seraient venus du Nord pour compléter et faire aboutir la tradition antique, trop longtemps frappée d'impuissance. Ainsi, il y aurait deux sources d'où serait sortie l'harmonie moderne : l'une méridionale et grecque ; l'autre septentrionale (Gérald de Barri déclare en effet que c'est probablement des Danois et de la Scandinavie que viennent les habitudes musicales des Anglais). La première a donné lieu à un courant qu'on pourrait appeler celui de la musique oratoire, empruntant ses intervalles essentiels aux inflexions du langage parlé, et, par surcroît, chargé de spéculations pythagoriciennes ; la seconde serait le libre développement d'un instinct naturel et général chez les peuples étrangers à la théorie scientifique. L'une nous aurait imposé longtemps l'usage exclusif de l'octave, de la quinte et de la quarte ; à l'autre, nous devrions la tierce.

De la rencontre de ces deux courants dans les *Institutions* de Zarlino, en 1558, serait sorti notre système musical.

§ 4. — OBSERVATION GÉNÉRALE SUR LES INTERVALLES

De la classification des intervalles on a tiré des règles fixant les limites assez étroites dans lesquelles se meut le contrepointiste, appliqué à faire marcher ensemble plusieurs mélodies. Avant, pendant et après la Renaissance, ces règles ont été nombreuses et sévères. Il faut les expliquer. Elles imposent au musicien l'usage exclusif des consonances ; elles lui interdisent certains intervalles, soit d'une façon absolue, soit en dehors de la première et de la dernière mesure, soit quand il veut s'en servir plus de trois fois de suite ; elles proscrivent les « altérations » et, avec elles, toute combinaison de notes qui pourrait laisser « sous-entendre » une dissonance ; elles vont jusqu'à déterminer le mouvement mélodique, les modulations.

Le principe et le but de toutes ces règles, c'est l'agrément de l'oreille.

L'agrément de *quelle* oreille ? Celle du compositeur ? Non, assurément, puisque le compositeur n'est pas libre et que, s'il l'était, il y aurait, sur un même point de doctrine, autant de règles qu'il y a de musiciens.

Il s'agit évidemment ici de l'oreille commune, celle de tout le monde, dont la structure détermine des impressions moyennes d'où on tire les règles générales qui s'imposent à l'individu. Par là, le compositeur se trouve dans une situation analogue à celle de l'écrivain subissant une langue qu'il n'a pas faite et qu'il est obligé de respecter sous peine de devenir inintelligible. Sans doute, il peut la modifier, mais

dans une mesure restreinte, et jamais brusquement, par un acte de pure fantaisie individuelle. En musique comme en littérature, il n'y a de changement organique de la langue que là où une innovation a été approuvée et sanctionnée par la communauté.

L'idée d' « altération », qui joue un si grand rôle dans la grammaire musicale, est très conventionnelle, puisqu'en réalité il n'y a pas de sons « altérés », mais seulement des vibrations périodiques, différant l'une de l'autre par leur nombre à la seconde. Il est impossible de lui trouver une raison d'être ailleurs que dans les exigences instinctives ou les habitudes de l'oreille commune qui, en recevant l'impression d'un intervalle, se rappelle parfois, ou attend un intervalle plus petit ou plus grand d'un demi-ton ; comme nous le verrons plus loin, tout se fait, en musique, par attraction ou inhibition.

§ 5. — LA GAMME

La gamme, série des sons compris entre une note et son octave, n'est qu'une systématisation des intervalles dont nous venons de parler ; ce qui est vrai des consonances au point de vue sociologique, l'est aussi pour elle.

La gamme musicale, réduite à si peu de notes alors qu'elle en pourrait contenir un très grand nombre, est une création toute subjective des musiciens et pourtant un fait qu'on a pu qualifier de « naturel » parce qu'il est l'œuvre d'un instinct collectif soumis à des conditions physiologiques communes. Un son constitué comme le *la* normal (la_{3}) par 435 vibra-

tions à la seconde, a pour octave un son qui fait deux fois plus de vibrations dans le même temps, soit 870; les octaves suivantes sont produites par 1.740 vibrations, 3.480, etc.... Il y a donc, d'une tonique à son octave, des centaines et bientôt des milliers de sons possibles, régulièrement utilisables. Nous n'en admettons cependant que sept qui, avec la subdivision de certains degrés, donnent en tout douze sons. De ce fait, il y a deux explications.

La première, c'est que l'oreille commune est incapable de discerner des intervalles trop petits. On cite des musiciens très exercés qui pouvaient facilement distinguer et reproduire avec la voix des quarts, des sixièmes de ton, et même davantage. Il n'y a qu'à observer un violoniste virtuose qui accorde son instrument ou qui le rectifie au cours d'une exécution, pour constater que son oreille est sensible à des différences de sons d'une délicatesse extrême. Mais ce sont là des cas individuels et, précisément pour ce motif, ils n'ont pas donné lieu au système rationnel et logique qu'ils auraient pu produire.

Le système qui a triomphé est certainement très défectueux aux yeux d'un savant, et nous devrions le condamner, si tant de chefs-d'œuvre ne faisaient oublier son vice de constitution; son triomphe est dû à ce que la théorie pure appelle la routine et à ce que le sociologue peut appeler l'influence tyranniqne de la collectivité; il est dû à l'état de l'oreille commune, qui n'est pas celle des virtuoses, mais de gens bornés, incapables de voir clair dans des impressions trop fines, et imposant leur manière de sentir à des artistes qui, en somme, travaillent pour eux.

Les anciens, il est vrai, avaient introduit dans leurs échelles des intervalles beaucoup plus petits que les nôtres ; mais d'une affirmation contenue dans un « Traité », il ne faut pas toujours conclure à l'existence d'un usage réel. Ainsi, le plus musicien des savants Grecs, Aristote, déclarait que le quart de ton placé entre un *mi* et un *fa* (c'est la diésis enharmonique) était indéterminable et se dérobant au sens musical ; il avouait que deux diésis, différentes par le rapport numérique, s'équivalent pratiquement pour l'oreille. On sait la peine qu'a eue M. Bourgault-Ducoudray a obtenir, en Orient, l'intonation juste d'intervalles plus petits que notre demi-ton. M. Gevaërt a dit avec raison qu'il ne fallait pas s'en étonner, l'oreille commune n'acceptant que ce qui a été appelé « le diatonique *universel* ».

La seconde explication, c'est que l'organisation de la gamme n'a pas d'autre principe et d'autre but que le suivant : former avec un son arbitrairement choisi (*tonique*) et quelques-uns des sons inclus dans son octave, des rapports tels qu'on obtienne ces consonances dont nous avons déjà parlé et que l'intelligence musicale commune considère comme les plus facilement saisissables parce qu'ils sont les plus agréables. Ce principe une fois appliqué à l'espace qui s'étend entre deux limites comme 435 et 870 vibrations, on l'a naturellement appliqué à chaque division de tout le champ sonore utilisable pour l'art, et ainsi s'est formé notre système musical qui, en grande partie, n'est justifiable que par des raisons d'ordre social.

Nous fortifierons cette manière de voir qui ramène

la gamme aux consonances, si nous ajoutons qu'en réalité il n'y a, dans la musique, que des intervalles consonants ou non, et que la gamme est une fiction théorique.

La gamme n'a pas plus d'existence que la « racine », dans les mots du langage verbal. Elle n'apparaît nulle part dans les créations les plus anciennes du génie populaire. C'est un système qu'on *déduit* de l'analyse d'une œuvre, ce n'est pas un fait d'observation qu'on puisse isoler, dans l'examen d'une mélodie quelconque.

Historiquement, la gamme est d'abord ce que nous appelons aujourd'hui une œuvre de laboratoire ou de cabinet, la création d'un Pythagore ou d'un Ptolémée ; après ces savants, elle reste une chose livresque et pédagogique, un moyen commode d'exposition pour ceux qui veulent enseigner. Mozart, dans la scène du Commandeur de *Don Juan*, Beethoven au début de son premier concerto pour piano, écrivent sans doute, pour les instruments, des suites mélodiques qu'on peut qualifier de « gammes » ; mais de telles œuvres appartiennent à une époque où les théories d'école faisaient sentir leur influence sur le génie des maîtres.

Primitivement, on chante, et rien de plus ; or, il n'y a pas de gammes dans le chant à l'unisson ou à plusieurs parties. Aujourd'hui, l'élève qui « fait des gammes » sur les touches d'ivoire ou bien sur les cordes, se livre à un exercice utile pour l'agilité de ses doigts, mais il est en dehors de la musique réelle.

§ 6. — LE MODE MAJEUR

Nous pourrions en dire autant des *modes*, c'est-à-dire des diverses façons dont on peut établir, dans une gamme, la succession des intervalles de ton et de demi-ton.

Il faut bien se rendre compte que l'ordre dans lequel la théorie musicale présente les faits est justement l'inverse de l'ordre historique et réel. Aujourd'hui, quand nous étudions la musique, nous commençons par ce qui est comme le premier chapitre obligé de la grammaire : nous apprenons d'abord ce que c'est qu'une gamme et un mode ; ensuite, nous passons à la mélodie. Mais les artistes, connus ou inconnus, qui ont créé la musique, ignoraient ce processus d'école. Ils faisaient de la mélodie de premier jet, arrivant tout de suite à ce qui est pour nous le couronnement d'une étude assez longue. En chantant, ils n'avaient pas la moindre idée de ce qu'est un mode, pas plus qu'Homère, ses contemporains et ses prédécesseurs, en faisant de la poésie, ne connaissaient les vingt-quatre lettres de l'alphabet ou le mécanisme de la conjugaison du verbe.

Plus tard, ont paru les théoriciens, les hommes de laboratoire et de cabinet : ils ont analysé les mélodies populaires, ils ont cherché leur base de construction, la règle de leur « manière d'être », et, pour résumer leur travail d'observation, ils ont présenté tous les intervalles employés par ces mélodies dans un système que les Grecs appelaient une *harmonie* et que nous appelons un *mode* : œuvre toute subjec-

tive, analogue à la formule donnée par le chimiste après l'étude d'un gaz.

Dans cette voie, les théoriciens sont parfois arrivés à des conclusions sans le moindre rapport avec la réalité. C'est ainsi qu'après avoir divisé la gamme hindoue en vingt-deux *srutis*, quelques-uns d'entre eux ont compté plus de *mille* modes dans la musique hindoue !

Cette remarque ne doit jamais être perdue de vue, et, à la rigueur, elle nous dispenserait de tout développement. Cependant, pour ne pas avoir l'air de tourner la difficulté, nous considérerons les modes comme une chose réelle. Aussi bien, s'il y a là une illusion de la part des modernes, nous devons expliquer cette illusion elle-même.

Nous n'avons aujourd'hui que deux modes désignés par un mot abstrait : le mode majeur et le mode mineur.

Le mode majeur, réalisé sur la note *ut*, prise comme tonique, avec deux demi-tons, l'un entre le troisième et le quatrième degré, l'autre entre le septième et le huitième, a une importance prépondérante dans la musique moderne. Formé de trois harmonies parfaites (*fa*, *la*, *do*, — *do*, *mi*, *sol*, — *sol*, *si*, *ré*) et de deux harmonies complémentaires (*ré*, *fa♮*, *la*, — *mi*, *sol♮*, *si♮*), il a été considéré comme la base de tout système musical. L'historien Ambros le met dans la catégorie des choses que l'on sait d'instinct « et que la Nature enseigne à tous les êtres vivants »; Rameau l'appelle « le premier jet de la Nature ». Certains musiciens disent qu'il n'y a qu'un seul mode, le majeur, puisque les lois de modulation

qu'on en déduit sont les mêmes pour le mode mineur.

En réalité, la gamme modale actuelle, *ut-ut*, est tard venue dans la musique, et n'existe que depuis le XVIe siècle. Elle était sans doute connue avant cette époque, mais sous une autre forme. Au lieu d'être divisée « harmoniquement », comme aujourd'hui (une quinte, *ut-sol*, puis une quarte, *sol-ut*), elle était divisée arithmétiquement (une quarte, *ut-fa*, puis une quinte, *fa-ut*), comme était le mode plagal du lydien *fa-fa* :

	finale des deux modes.
Mode *authentique* lydien. . . .	**fa**, *sol-la-si-***do***-ré-mi-fa*.
Mode *plagal* ou hypo-lydien	*do ré mi* **fa***-sol-la-si-do*.

Celui qui le premier a donné droit de cité, dans la doctrine musicale, à la gamme :

Do*-ré-mi-fa-***sol***-la-si-do*,

est un savant humaniste, professeur à Bâle, ami d'Erasme, dont le nom latinisé, tiré du nom de sa ville natale est *Glareanus*, et qui est l'auteur d'un livre révolutionnaire paru en 1547 (*Dodekachordon*, ou *Les douze modes*).

Comme l'indique le titre de cet ouvrage, l'innovation de Glaréan a consisté à porter à douze le nombre des modes qui n'était primitivement que de huit ; parmi les quatre qu'il a ajoutés (deux authentiques, *la* et *ut*, avec les deux plagaux) se trouve précisément notre mode majeur d'*ut*, lequel a fini par absorber une partie des autres.

Je n'entrerai pas ici dans le détail des raisons sur lesquelles s'appuie Glaréan pour justifier sa réforme[1]. Il me suffit de dire que pour rectifier les idées de ses prédécesseurs, il tire son principal argument de l'usage ; il oppose l'usage à la théorie, et veut simplement que celle-ci, encore en retard, se mette d'accord avec celui-là.

Il déclare que ce mode diatonique[2] d'*ut* à *ut* (avec la division sur *sol*, et non sur *fa*) est très répandu et très pratiqué, bien qu'on ne lui ait pas donné de rang officiel parmi les autres ; il déclare l'avoir trouvé dans la plupart des pays d'Europe, très en faveur parce qu'il est particulièrement favorable à la danse ; « dans les anciens chants liturgiques, il est très rare de trouver une cantilène où il soit employé ; mais depuis quatre siècles, les chanteurs de l'Église eux-mêmes ont *transposé* beaucoup de chants dans ce mode, tant ils ont été séduits, j'imagine, par sa douceur et par son charme ». — Il y avait donc là une situation à régulariser, plutôt qu'un fait nouveau à introduire dans la théorie. Désormais, au lieu de déranger un autre mode (comme le lydien, par exemple, en lui imposant un *si* ♭) pour lui donner la forme ionienne (*ut-ut*), on reconnaîtra au mode ionien une existence indépendante.

Je résumerais volontiers la thèse de Glaréan en

1. Je les ai exposées dans la *Revue musicale*, année 1906, p. 15 et suiv.

2. Le mot *diatonique* signifie que les cordes donnant toutes les notes de la gamme ont leur maximum de tension, et ne peuvent pas être surélevées d'un demi-ton chromatique. C'est ce que nous appelons aujourd'hui une gamme « sans *accidents* ».

comparant le mode d'*ut-ut* à un personnage qui était depuis longtemps répandu dans le monde, mais sous un déguisement, et qui s'en est dépouillé à partir de 1547, pour paraître désormais à visage découvert, et s'installer chez lui au lieu de vivre chez les autres (transposition).

En somme, ce mode qui a été appelé « mode *masculin* », ou « mode *parfait* » et que Rameau proclama « le maître de l'harmonie », est d'origine populaire.

§ 7. — LE MODE MINEUR

Il en est de même du mode mineur, caractérisé par la place du demi-ton entre le deuxième et le troisième degré. Ici, et plus nettement encore, nous avons à opposer l'usage populaire à la pensée des théoriciens et à montrer où est le vrai principe de la vie musicale.

Depuis le XVIIe siècle, le mode mineur a été un peu maltraité ou tenu en défaveur par un certain nombre de théoriciens.

On l'a considéré comme « n'étant pas fourni par la nature » : c'est, a-t-on dit, un produit artificiel. Or, pour beaucoup de penseurs (ceux du XVIIIe siècle en particulier), ne pas venir « de la nature », c'est être condamné à une irrémédiable infériorité.

Le caractère équivoque et l' « altération » qui semblent entacher l'origine de ce mode, déterminent aussi son caractère expressif : on dit qu'il traduit le sentiment, mais dépourvu de sa franchise et de sa force normales, un peu dévié, amoindri et voilé d'un nuage. Le majeur, au dire des théoriciens, donne une

impression de lumière et de puissance sereine : c'est le souverain de premier plan, dans la personne duquel tout respire la santé, et dont le visage semble s'éclairer d'un sourire éginétique ; à côté de lui, comme baigné par la pénombre d'un recul discret, le mineur paraît délicat, pensif, non exempt de morbidesse, avec le *flebile nescio quid.*

« ... Je ne dis pas, écrit Zarlino, que le compositeur ne puisse placer l'une après l'autre deux divisions arithmétiques de la quinte (c'est-à-dire deux tierces mineures) ; mais il ne doit pas abuser de ce procédé, sans quoi il donnerait à sa composition un caractère très mélancolique). C'est Zarlino qui le premier émet cet aphorisme, que depuis on a répété tant de fois : *Si lontana un poco della perfettione dell' harmonia*, « le mineur s'écarte un peu de la perfection de l'harmonie ».

Dans son « *Traité des règles pour la composition de la musique* (3e édition, 1705, p. 9), Masson déclare que « le mode majeur, en général, est propre pour des chants de joie, et le mode mineur pour des chants sérieux et tristes ».

C'est l'opinion de la plupart des écrivains français du XVIIIe siècle. « Le majeur, dit Rameau, ce premier jet de la nature, a une force, un brillant, si j'ose dire : une virilité, qui l'emportent sur le mineur, et qui le font reconnaître pour le maître de l'harmonie. Le mineur, au contraire, existant moins par la seule nature, reçoit de l'art dont il est en partie formé une faiblesse qui caractérise son émanation et sa subordination ».

Même note chez les écrivains allemands. Hauptmann

qui, dans un livre un peu étrange, a fait la métaphysique des deux modes en employant la terminologie de Hegel, appelle le mineur un mensonge du majeur (*ein gelaugneter Dur-Accord*), et trouve qu'il évoque la tristesse comme « les branches tombantes du saule pleureur » ! Pour Helmholtz, qui a des raisons particulières de voir ainsi les choses (car la série des harmoniques, base de sa doctrine, ne donne que l'accord majeur), c'est bien pis ! Il ne craint pas de dire que le mode majeur sert à réaliser la beauté musicale, et que le mode mineur n'est pas seulement une altération de la vraie musique, mais un moyen d'expression exceptionnel, à titre de repoussoir.

« Le mode majeur, dit-il, convient à tous les sentiments nets, vivement caractérisés, comme aussi à la douceur, et même à la tristesse, si elle se mêle à une impatience tendre et enthousiaste, mais il ne convient pas du tout aux sentiments sombres, inquiets, inexpliqués, à l'expression de l'étrangeté, de l'horreur, du mystère ou du mysticisme, de l'âpreté sauvage, de tout ce qui contraste *avec la beauté artistique*. C'est précisément pour tout cela que nous avons besoin du mode mineur ». Dans l'imagination de Schopenhauer, un scherzo écrit en mineur éveille l'idée d'un danseur « chaussé de bottines trop étroites qui lui feraient mal ». Marx et M. Hugo Riemann parlent de l' « amertume » (*Herbigkeit*) du mineur.

A de telles idées, on peut opposer les faits suivants :

1° C'est par centaines, par milliers, qu'on pourrait compter les mélodies qui veulent exprimer l'allégresse et qui sont écrites en dorien et hypodorien helléniques

(tons de *mi* et *la*), autrement dit en mineur. Tels, dans le plain-chant, le *Te deum* du Samedi Saint, la prose du jour de Pâques, celle de la Pentecôte, et — ce qui paraîtra suffisamment significatif — tous les introïts commençant par les mots *gaudeamus* ou *gaudete* (réjouissez-vous).

Dans la chanson profane du Moyen âge, dans les pastourelles, les rondeaux, les jeux, c'est le mineur qui domine.

Au XVIe siècle, les danses, gaillardes, pavanes, branles, tourdions, sont tous en mineur, sauf de rares exceptions.

Chez les Italiens de la seconde moitié du XVIe siècle ou des toutes premières années du XVIIe siècle qui ont créé le récitatif et fondé l'opéra — Cavalieri, Caccini, Jacopo Peri, Monteverde — le mineur prédomine sur le majeur; il est aussi employé pour la galanterie sentimentale par leurs successeurs au XVIIe siècle, Lulli, Cesti, Cavalli, Carissimi, Stradella, à l'époque desquels la fusion des anciens modes en deux types était déjà un fait consommé.

J'ouvre le Recueil des pièces pour clavecin (1706) de notre Rameau : allemandes, courantes, gigues, sarabandes, gavottes, menuets. Tout est en mineur. Dans un autre recueil du même (1724), des pièces comme le *Rappel des Oiseaux*, la *Poule*, le célèbre *tambourin* sont en mineur. Bach et Hændel ont écrit, comme Rameau, des *Suites* entières de danses dans le même mode.

2° Le mineur aurait droit de préséance sur le majeur, car on le trouve partout dans la musique populaire.

Il est inhérent à la musique orientale. La maison Breitkopf, de Leipzig, publie en ce moment, par cahiers, un recueil de pièces qui *toutes* — comme l'indique le titre de ce répertoire — sont en mineur. Dans les chants populaires de la Grèce, de la Thrace, de la Macédoine, de l'Albanie, de la Crète, etc. (publiés par Pachticos, Athènes, 1905), le mineur apparaît à chaque instant, comme dans les mélodies de la Basse-Bretagne recueillies par M. Bourgault-Ducoudray (1885), dans les chansons des Alpes françaises notées par M. Tiersot, etc., etc.. Et l'on se demande comment Helmholtz a pu dire que les Chansons en mineur étaient seulement dans la proportion de « un sur cent » !

Il y a donc désaccord complet, à propos du mineur, entre ce qu'ont dit les théoriciens et les faits de l'histoire musicale, surtout si l'on tient compte des œuvres populaires : c'est assez dire que le mode mineur n'est pas un système imposé par l'autorité d'un savant mais qu'il a son origine dans la vie sociale instinctive. Cette conclusion qu'impose la simple logique apparaît comme une vérité d'observation lorsque, — en se limitant au seul domaine où le problème puisse être posé, celui de la musique dite « savante », on songe à la façon dont le mode mineur s'est constitué.

§ 8. — LES ORIGINES DE NOS DEUX MODES ACTUELS

Nous ne reconnaissons aujourd'hui que deux modes, et nous leur donnons des noms abstraits, n'éveillant plus l'idée d'une réalité vivante : c'est le mode *plus* (majeur) et le mode *moins* (mineur). Mais le procédé d'abstraction et de simplification à outrance qui nous

a conduits à cet état de pauvreté et à ce langage si sec de mathématicien, ne doit nous faire oublier ni la richesse ni la nomenclature significative du passé. Ces deux modes sont les points d'aboutissement, par voie de concentration, des huit modes que le Moyen âge avait pratiqués et qu'il tenait des Grecs.

Or, chez les Grecs, les modes avaient des dénominations ethniques rappelant clairement leur origine : le *dorien*, de *mi* à *mi*, et son plagal l'*hypodorien*, de *la* à *la*; le *phrygien*, de *ré* à *ré*, et son plagal, l'*hypophrygien*, de *sol* à *sol*; le *lydien*, d'*ut* à *ut*, et son plagal l'*hypolydien*, de *fa* à *fa*; le *mixolydien*, de *si* à *si*, et son plagal, l'*hypomyxolidien*, de *mi* à *mi*[1].

Comme on le voit par ces étiquettes, les modes avaient été constitués par deux groupes sociaux : les Grecs du Péloponèse, et les peuples d'Asie-Mineure. Si nous examinions la théorie antique aux diverses périodes de son histoire, nous trouverions encore des noms aussi caractéristiques, comme « mode *ionien* », « mode *éolien* ».

A chacun de ces modes était attribué un « ethos » particulier, c'est-à-dire le pouvoir d'exprimer, puis de créer chez l'auditeur, un état affectif spécial; et cet ethos musical, tel qu'on le trouve indiqué chez les écrivains Grecs, principalement dans Platon et dans Aristote, concorde exactement, pour chaque mode, avec celui du peuple dont le mode porte le nom. Les modes de nom asiatique étaient considérés comme lascifs, propres aux festins et aux danses. Les peu-

1. Sans doute, le mécanisme de ces modes n'est pas le même qu'au Moyen âge, mais le mot « plagal » peut être employé ici dans un sens général.

ples habitant la côte occidentale de l'Asie-Mineure ont passé, aux yeux de l'antiquité tout entière pour des types de mollesse et de séduction brillante. Le mode dorien était regardé comme viril, énergique, propre au citoyen parfait : on sait en quels termes enthousiastes les moralistes anciens exaltent les vertus guerrières et civiques des Doriens.

Nous avons donc deux raisons péremptoires d'attribuer aux modes une origine sociologique : leurs noms, et leur éthos traditionnel. Suivons leur histoire.

Au Moyen âge, l'Église recueille et adopte à son usage, en faisant certaines confusions dont je n'ai pas à parler ici, les échelles modales des Grecs; mais elle perd le sentiment de leur caractère ethnique, et les désigne simplement par des numéros d'ordre : *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus;* peu à peu se perd aussi le sens de leurs différences organiques, et se produit un phénomène dont l'histoire de la langue verbale nous offre un exemple.

On sait que les habitants de notre pays, ont fini par perdre, dans l'usage des noms, la notion exacte des formes différentes du nominatif, du génitif, du datif, accusatif, ablatif, et que, pour simplifier, ils ont réduit d'assez bonne heure à deux, tous les cas de la déclinaison latine : le cas-sujet, et le cas-régime.

Une évolution analogue s'est faite, quoique un peu plus tard, dans les modes musicaux, et elle est due, comme celle de la grammaire latine, aux déformations inévitables de l'usage, à l'ignorance et à l'esprit de simplification qui pratiquent la loi du moindre effort, en un mot à des raisons d'ordre social. Tous les anciens modes qui avaient une tierce de tonique

formée d'un ton plus un demi-ton (dorien, hypodorien, phrygien, hypophrygien, mixolydien) ont été identifiés et réunis en un seul type qui, — pour des considérations de théorie pure, substituées aux souvenirs ethniques — a été baptisé mode *mineur*; tous ceux qui avaient une tierce de tonique formée de deux tons entiers ont formé le mode *majeur*.

Il n'est pas sans intérêt d'ajouter que si cette transformation s'est achevée à l'époque de Carissimi (XVIIe siècle), il est impossible de la rattacher à des dates précises.

CHAPITRE II

Les éléments rythmiques du langage musical et la vie sociale.

C'est seulement par le rythme que les intervalles, la gamme et les modes prennent un caractère vraiment musical. Avant d'aborder ce nouveau sujet, il est important de distinguer deux choses, confondues bien à tort par un récent théoricien Karl Bücher), auteur d'un livre très curieux dont nous aurons à reproduire ici la substance avec deux réserves fondamentales. La mesure et le rythme proprement dit ne sauraient être l'objet d'une seule et même explication.

La mesure est la division d'une œuvre musicale en parties qui ont *toutes la même durée :* le rythme est constitué par une division d'un tout autre genre, superposée à la précédente, et donnant aux parties de la composition des durées *qui ne sont pas nécessairement égales.*

La mesure est formée d'une succession toujours régulière, indéfiniment répétée, de temps forts et de temps faibles: le rythme obéit à une tout autre loi; il n'y a pour lui ni temps forts ni temps faibles; il est constitué par les coupes et le plan de la composition,

par des membres de phrase plus ou moins étendus, par des phrases et des périodes, par des groupements de durée de plus en plus considérables.

Les divisions du rythme peuvent quelquefois coïncider, sur certains points, avec la mesure, mais jamais cette coïncidence n'a lieu de façon continue et obligée. Ainsi, un membre de phrase peut commencer sur le temps initial d'une mesure; mais il peut finir au milieu de la seconde mesure, si bien que le membre de phrase suivant commencera avant la mesure n° 3 (c'est ce qu'on appelle une *anacrouse*).

La mesure, une fois donnée, au début d'une composition, reste immuable jusqu'à la fin: c'est une formule *mécanique*. Le rythme est une création *esthétique*. L'étude du rythme, en musique, se confond avec celle de la composition.

§ 1. — TRAVAIL ET MESURE MUSICALE

On a donné à la mesure, telle qu'elle vient d'être définie (succession régulière de temps forts et de temps faibles) les origines les plus diverses. Platon y voit une réminiscence de l'Absolu, un acte de l'artiste obéissant, comme Dieu lorsqu'il crée le monde, à la loi des nombres. Spencer la considère comme un des « principes premiers » sur lesquels repose la constitution des choses et au delà desquels on ne peut pas remonter; on y a vu une imitation de mouvements du pendule, des battements du pouls, de la marche normale, etc...

Un professeur d'économie politique à l'Université de Leipzig, Karl Bücher, a étudié récemment le travail

social, et, contrairement au dessin primitif de son étude, il s'est trouvé amené à dégager de l'observation des faits sociaux, une théorie fort curieuse de la mesure. Les seules critiques à lui adresser, c'est qu'il a confondu la mesure et le rythme; c'est ensuite qu'en trouvant les origines de la première, il a cru tenir, du même coup, les origines de la musique elle-même, au lieu de se borner à ce que les Anglais appellent une « contribution »[1].

Ces réserves faites, et toute confusion étant écartée là même où le mot « rythme » serait pris dans un sens usuel, non conforme à celui de la technique musicale, voici le résumé d'une thèse excellente fondée sur des faits bien observés.

a) Aristote avait déjà formulé un principe, c'est que le rythme (entendez: *la mesure*) est naturel à l'homme; à ce principe il faut en ajouter un autre, c'est que le sauvage a une tendance beaucoup plus grande que l'homme civilisé aux mouvements qui se répètent régulièrement, pour deux raisons: la première c'est qu'il est nu ou à peu près, affranchi de ce qui, chez l'homme civilisé, gêne, paralyse quelquefois l'activité. La seconde raison, c'est que le sauvage n'est pas cultivé; or, on a remarqué que les effets physiologiques du rythme sont en raison inverse de la culture intellectuelle, parce que les effets de la musique, sur un sujet qui n'est pas un intellectuel, ne rencontrent aucune résistance; (c'est pour cela qu'aujourd'hui les physiologistes qui font dans leur laboratoire des travaux sur l'art musical, aiment à opérer sur des illétrés).

1. Ajoutons qu'avant Bücher, la théorie qui va être résumée, avait été esquissée par Wallaschek (*Primitive musik*, *Londres*, *1893*).

b) Voilà un premier fait : d'une façon générale, le sauvage a une inclination particulière à la mesure. Il ne faut donc pas s'étonner que vers la fin du XVIIIe siècle, en parlant des nègres de l'Afrique, un voyageur, Meiners, ait écrit ceci :

« La marche, la danse, le jeu, le chant, le travail, « tout se fait chez eux en mesure. Les nègres les plus « stupides observent la mesure beaucoup mieux que « nos soldats et beaucoup mieux que nos musiciens « eux-mêmes après un long exercice réfléchi ».

c) Mais les nécessités de la vie, — d'abord de la vie individuelle, ensuite de la vie sociale, — vont favoriser et faire aboutir, plus encore que le climat, un penchant instintif. Il faut d'abord écarter un préjugé. On a dit que le sauvage aimait particulièrement l'oisiveté ; et depuis Tacite, on répète assez souvent que « sauvagerie et paresse sont synonymes ». On s'est même appuyé sur ce fait pour expliquer le brigandage, l'esclavage, la vente des fiancées, l'habitude d'imposer aux femmes des travaux pénibles et des charges excessives. C'est là une vue superficielle ; elle est même contradictoire ; s'il y a parmi les primitifs des hommes qui vivent de pillage, cela suppose qu'il y en a d'autres qui aiment les richesses et qui, par-conséquent, se donnent un certain mal pour les réunir. De même pour l'esclavage : on dit qu'il a joué un rôle utile dans l'éducation de l'humanité ; mais l'esclave qui apprend à faire un travail suppose un maître qui l'initie à ce travail ; si le maître veut placer l'esclave dans un certain état d'esprit, il est obligé d'avoir été lui-même dans ce même état d'esprit. Il y a là une sorte de cercle vicieux.

Dans les sociétés civilisées, il peut y avoir, il y a, en effet, des oisifs. Dans les sociétés non civilisées, tout le monde, hommes et femmes, est obligé de travailler plus ou moins; seulement le travail se fait dans des conditions spéciales. Il est particulier à deux points de vue.

D'abord, absence d'outils; en second lieu, absence de technique.

Pour construire une hutte, fabriquer un canot, une arme de pêche ou de chasse, pour assurer et préparer la subsistance, façonner quelque poterie grossière et quelque semblant de vêtements, — sans parler des objets de parure et d'élégance qui constituent son esthétique propre, car le sauvage est élégant à sa manière! — l'homme primitif est obligé de suppléer par les mouvements du corps, par ceux des mains, des bras et des jambes, à l'absence d'instruments appropriés.

Il ignore la technique : il la rachète par la patience et l'endurance. Dans certaines tribus, les travaux exécutés par les femmes sont tellement longs et fatigants, qu'ils expliquent peut-être l'usage de la polygamie. « Au Tanganika, dit Stanley, on met plus de trois mois à creuser un arbre pour en faire un canot ». En Guinée, certains naturels portent suspendus au cou des cylindres en pierre blanche dont la polissure et la façon (percement de petits trous) demandent, faute d'outils en métal, les soins de deux générations. Les travaux du tissage sont extrêmement longs aussi; on en a comparé les progrès à la croissance d'une plante.

Un travail quelconque, quand il est exécuté dans des conditions aussi défavorables, est fait de recom-

mencements perpétuels, de reprises sans fin, de routine; il exige enfin *la répétition de mouvements identiques.*

d) Poussé par l'instinct, par l'habitude, par la préoccupation d'éviter des pertes de temps, par le souci d'éviter des efforts inutiles et aussi d'alléger le plus possible une tâche aussi ingrate, le travailleur un peu exercé exécute des mouvements égaux dans des durées égales. L'idée du but à atteindre, qui d'abord dirige le travail, et l'idée de l'appropriation de certains moyens à ce but, s'effacent de son esprit; ces idées deviennent inutiles : peu à peu, l'homme arrive à remplacer l'énergie de la volonté consciente par une énergie d'automate.

e) Dès lors, la périodicité des mouvements s'introduit dans le travail. Cette périodicité a été constatée mainte et mainte fois. Déjà Pline l'Ancien, dans son Histoire Naturelle (18-54), avait constaté que semer le blé est une opération qui se fait en mesure. Dans un ouvrage paru en 1889 (je prends deux exemples aux extrêmes pour abréger) à propos de l'Exposition Universelle et intitulé : *les Colonies Françaises*, je lis qu'à Madagascar les femmes qui préparent la terre pour semer le riz « ressemblent à des danseuses qui exécutent un ballet », tant le rythme de toute leur démarche est net et marqué.

Tels sont les premiers pas de la théorie.

f) Quelle est maintenant l'unité qui va servir à mesurer ce travail continu, passé à l'état de fonction mécanique?

Elle est déterminée par le geste même du travailleur, par la nature de l'effort musculaire qu'il répète

sans cesse : et comme cet effort musculaire est caractérisé par une tension suivie d'un repos, un groupe de valeurs se trouve créé qui a ses équivalents dans ce que les versificateurs appellent un pied, composé d'un thesis et d'une arsis, et ce que les musiciens appellent une mesure composée d'un temps fort et d'un temps faible.

Le nombre et l'organisation de ces valeurs diffèrent selon le genre du travail exécuté : l'*iambe*, composé d'une brève et d'une longue, le *trochée*, composé d'une longue et d'une brève, sont le rythme des pieds humains foulant le sol. Le *spondée* est le rythme des mains frappées régulièrement en mesure. Le *dactyle* et l'*anapeste* sont des mesures (moins anciennes) de travail au marteau, l'artisan faisant toujours précéder ou suivre de deux petits coups le coup principal frappé sur l'enclume. Les forgerons ont là-dessus une locution significative : ils appellent cela *faire chanter le marteau*. Les diverses formes de la mesure *ionique* (à 6 temps) peuvent être observées dans les rues de nos villes, où l'instrument qui sert à enfoncer et à égaliser les pierres est toujours manié en mesure.

g) Voici d'autres constatations importantes qui marquent un nouveau progrès de la théorie.

Ce phénomène capital de la création d'une mesure ne se produit pas seulement dans le travail individuel et isolé où le travailleur peut faire, en somme, des pauses de paresse selon sa fantaisie, sans qu'il en résulte des inconvénients graves ; il devient une nécessité lorsque le travail est fait en commun, et en particulier lorsqu'il s'agit de travaux où tous les mouve-

ments sont solidaires les uns des autres. Par la mesure, des activités diverses concourent au même but ; sans lui, elles se contrarieraient, au lieu de s'entr'aider.

Voici des hommes qui étant assis, rament ensemble sur une pirogue. Ils sont *obligés*, sous peine d'accidents graves et variés, de soumettre leurs mouvements à une mesure régulière.

Dans le même cas sont les hommes que fait voir un monument égyptien (qui est, je crois, au Britsh Museum) et qui transportent sur le sol un énorme bloc de matière. Dans le même cas sont ceux qui scient un arbre couché, ceux qui frappent simultanément sur une enclume une pièce de métal rougie au feu, etc.

D'autres raisons obligent à introduire la mesure dans le travail lorsqu'il est fait en commun et socialisé. On dit avec raison que chaque individu a une tendance, soit en travaillant, soit en déployant simplement son activité dans un jeu ou dans un exercice quelconque, à adopter un rythme particulier, qui lui est spécial. Ainsi, il y a des personnes qui se fatiguent en marchant vite, il y en a aussi qui se fatiguent en marchant lentement. L'homme est, à ce point de vue, dans le même cas que l'animal lui-même. Un cavalier, par exemple, sait bien l'allure qui est la plus avantageuse à son cheval.

La mesure, dans les groupements de travailleurs, a eu pour but et aussi pour principe, la nécessité d'unifier les allures individuelles

Les travailleurs, quand ils sont associés, déploient une énergie inégale provoquée par le zèle, par la

rivalité qui s'établit entre eux. Au sixième livre de l'Odyssée, Homère parlant des Phéaciennes qui, avec Nausicaa, lavent leur linge au lavoir, dit : « Elles battaient leur linge dans de petits bassins de pierre *en rivalisant de zèle* ». Raison de plus pour régler et discipliner ces activités diverses.

Une troisième considération, c'est que l'activité d'un groupe, quand elle est réglée et disciplinée, aboutit à des résultats plus avantageux. Un observateur a fait en Allemagne une statistique assez curieuse. En comparant le résultat du travail des ouvriers qui chantent et le résultat du travail des ouvriers qui ne chantent pas, il a constaté que les premiers produisaient plus que les autres. Enquête du Musée social, Paris, *Les travailleurs du bois à Dantzig*, 1905, p. 62.)

Il y a enfin des travaux, un peu exceptionnels il est vrai, dans lesquels la mesure a été employée très utilement, et comme une sorte de nécessité. Parmi les documents très nombreux qui me sont passés sous les yeux, voici celui qui m'a paru le plus extraordinaire, le plus bizarre et cependant l'un des plus sérieux. Dans un livre intitulé *L'Art musical au Sénégal dans l'Afrique Centrale*, l'auteur, M. Verneuil, cite un chant de plongeurs (ne souriez pas) occupés à désensabler les navires ; un chant qui a lieu dans l'eau par conséquent :

« Qu'on se figure cinq cents nègres nageant autour « du navire ensablé et chantant cet air ; à la huitième « mesure, ils plongent tous à la fois, *continuent de « suivre mentalement la musique au fond de la mer ;* « à la douzième mesure, ils poussent le navire en-

« semble, et à la seizième, ils remontent sur l'eau. « Ils agissent ainsi tous de concert, et aucun de « leurs efforts n'est perdu. »

h) Cette mesure une fois créée, quels sont les moyens de la réaliser pour l'oreille? Ici commence une nouvelle étape de la théorie.

Quand le mouvement même du travailleur produit un son régulier par suite de la matière qu'il emploie, par exemple le travail du forgeron martelant le fer sur l'enclume, celui du batteur de blé frappant le sol avec son fléau, ce son régulier sert à marquer la mesure. Dans les autres cas, on y supplée par le moyen le plus naturel : la voix humaine ou un instrument.

Ici, les documents et les témoignages sont presque innombrables. Les Malais rament au bruit du tam-tam. Au Soudan et en Chine, les corvées se font au bruit du tambour. Voici un document plus classique: on possède au Louvre un groupe archaïque de Thèbes en Béotie, où l'on voit quatre boulangères réunies côte à côte devant un pétrin et roulant la pâte avec leurs mains; à gauche est une autre femme assise, jouant de la double-flûte. On a supposé qu'elle était là pour régler les mouvements des autres personnes. peut-être pour les distraire[1].

C'est aussi suivant une mesure marquée par la flûte que les Etrusques, au témoignage d'Athénée, suivant un texte qui a été signalé par M. Paul Girard, pétrissaient le pain, se livraient au pugilat et même faisaient fouetter leurs esclaves. Un vase trouvé en Grèce et

1. Cf. Pottier, *Revue archéologique*, 3e série, t. XXXIV (1899). M. Lindet (*ibid.*, p. 419) suppose que la joueuse de flûte « entraîne et *distrait* » les femmes qui travaillent.

souvent reproduit représente un travail de moissonneurs qui est mesuré par la musique. Pausanias nous apprend[1] qu'Epaminondas fit bâtir la ville de Messénie au son des flûtes béotiennes et argiennes.

Ce ne sont pas là des légendes. Je me rappelle avoir eu entre les mains un document officiel, un « Rapport » dans lequel on lisait que, quand le Gouvernement français a voulu faire construire un chemin de fer au Dahomey, il a dû faire travailler les nègres au son de la flûte.

§ 2. — LE RYTHME ET LA VIE SOCIALE

En musique, avons-nous dit, le rythme proprement dit, dans le sens technique du mot, se confond avec le plan de la composition. Il est constitué par les éléments suivants, qui forment comme des ondulations de plus en plus considérables : le *pied*, identique à la mesure ou élément composant de la mesure (à 3, à 4, à 6, ou à 5 temps); le *membre de phrase*; la *phrase*; la *période* (qu'on peut définir, conventionnellement : une phrase composée de plus de deux membres); la *strophe*, et les systèmes de *strophes*.

Bien que la question soit obscure sur quelques points, on peut affirmer que les caractéristiques du rythme musical, comme celles de la mesure, ont paru à l'origine dans des mouvements réels et socialisés, étrangers à l'art, pour passer ensuite dans la poésie chantée, enfin dans la musique pure, en vertu d'abstractions de plus en plus hautes.

1. IV, XXVII, 7.

La mesure vient d'être expliquée. La phrase musicale est construite, nous l'avons vu, comme la phrase verbale. Occupons-nous ici des éléments supérieurs du rythme : systèmes de strophes. J'ose dire que nous avons presque l'embarras du choix, pour en donner l'explication sociologique. Une méthode qui me paraît scientifique, serait d'admettre *a priori* plusieurs explications, et non d'en chercher une seule.

Tout le monde a pu observer que, dans certains jeux des enfants, il y a une série d'actes collectifs exécutés par le groupe tout entier, et une série d'actes individuels où chaque joueur passe, à son tour, au premier plan. Comme dans tous les cas où se déploie une activité intense et continue (travail, danse, jeu), ces deux actes tendent à alterner régulièrement. La ronde chantée en est un exemple. La partie essentielle du chant est une phrase-refrain, dite par toute la société; entre deux refrains s'intercale un épisode variable, un solo, dont chacun est chargé à tour de rôle, à moins qu'il n'y ait une sorte de coryphée chargé de toutes les parties de l'exercice ayant un caractère individuel.

Or une idée mélodique se répétant sous forme de refrain, avec des épisodes ou « divertissements » placés avant chaque répétition, constitue, nous l'avons dit, le schéma du Rondo, forme générale de composition que l'on trouve dans les œuvres les plus diverses, et dont les musiciens, par des transformations successives, ont tiré la Sonatine, puis la Sonate, et tous leurs développements ultérieurs.

Une autre forme du jeu enfantin ou populaire, est

la division en deux camps, le second reproduisant chaque évolution du premier par une sorte d'émulation ou en vertu d'un partage équitable.

Cette division reparaît aussi dans certaines circonstances de la vie sociale où les femmes et les enfants sont admis à côté des hommes, mais dans un groupe distinct : séparation qui a probablement pour principe une idée religieuse; il suffit, aujourd'hui encore, d'entrer dans une église catholique, à la campagne, ou dans un temple israélite, pour avoir le pressentiment qu'elle tient à des raisons délicates et à des origines lointaines (la femme étant exclue, chez les primitifs, de la plupart des cultes).

Dans la poésie chantée pendant une cérémonie religieuse, cette division produit l'*antiphonie*, ou *antienne*, le partage en deux chœurs, et, dans le lyrisme, la construction antistrophique où chaque système est accompagné d'une répétition pure et simple : AA′, BB′, CC′, etc... Eschyle est allé jusqu'à accoupler seize strophes et antistrophes dans la même série.

Cette manière très simple d'établir le plan d'une composition a été adoptée par Bach dans ses *Suites* françaises et anglaises, comme aussi dans celles de ses sonates (pour violon seul, pour violoncelle) qui contiennent des Suites, et par Hændel dans seize recueils de pièces appartenant au même genre. Elle apparaît dans le *Scherzo*, et dans toute la musique de danse moderne. Le chant *antiphonique*, ou à deux chœurs, chez les Grecs, répétait une même mélodie à l'octave supérieure; il n'est pas inutile de faire remarquer que cet usage est presque universel et

constant dans notre musique (voir, comme exemple, le début de l'*Adagio* dans la « Sonate pathétique » de Beethoven).

Une autre construction fondamentale en musique, est représentée par le schéma suivant : A, A', B, c'est-à-dire : un système (de phrases ou de périodes), A ; la répétition identique de ce système, A'; une troisième partie, différente, B.

On trouve ce rythme un peu partout, spécialement dans l'allegro initial des sonates. C'est la triade — *Strophe*, *Antistrophe*, *Épode* — dont le poète Stésichore, au VIe siècle avant l'ère chrétienne, passait pour être l'inventeur. Or, on peut affirmer, presque avec certitude, qu'elle est d'origine religieuse.

Un grammairien latin de la décadence, Attilius Fortunatianus, nous a transmis, sur la liturgie de la Grèce antique, un renseignement très précis qu'il avait sans doute puisé dans des ouvrages antérieurs à lui : « Autrefois, dit-il, les chants composés en l'honneur des dieux avaient trois parties. On faisait d'abord le tour de l'autel, par la droite (*strophe*) ; ensuite, on recommençait le même tour par la gauche (*antistrophe*) ; enfin, on terminait le chant devant l'autel, en présence du dieu (*épode*) ».

De la liturgie, ce schéma est passé dans la poésie lyrique, puis dans la tragédie, à laquelle un culte était associé d'abord. Il apparaît dans les chœurs du *Prométhée* d'Eschyle ; dans ceux d'*Electre*, d'*Œdipe à Colonne*, des *Trachiniennes*, du *Philoctète* de Sophocle, de l'*Hippolyte* d'Euripide, etc...

Si de l'antiquité, nous passons au Moyen âge, une explication du même genre reste possible. On peut

considérer notre triade comme une adaptation à la poésie du système rythmique des séquences latines. Les vers de ces séquences, partagés en deux membres, étaient chantés par un officiant, puis suivis d'un *Alleluia*, repris d'abord par le peuple entier, ensuite par un chœur représentant le peuple; cet *Alleluia*, qui était le germe d'un refrain, fit bientôt place à un refrain véritable : ainsi, on eut le type AA'B.

Il ne faut donc pas s'étonner que cette forme ait été d'un emploi si général. On la retrouve, plus ou moins perfectionnée, chez les poètes du XIVe, du XVe et même du XVIe siècles. Les théoriciens du Moyen âge la désignaient sous le nom de « rythme tripartite *coué* (c'est-à-dire avec une queue, B).

Aussi bien, en la voyant dans les recueils latins, allemands, espagnols, italiens, on pourrait dire qu'elle est d'origine populaire. En Italie, une des formes de la chanson populaire est représentée par les *rispetti* toscans qui ont le schéma : AB, A'B', plus une addition (*ripresa*) qui est variable et donne les ensembles suivants : AB, A'B', CC ; ou bien : AB, A'B', $\overset{\smile}{CC}$, $\overset{\smile}{DD}$; ou encore : AB, A'B', $\overset{\frown}{AB}$, $\overset{\frown}{CC}$. Le dernier type forme ce qu'on a appelé « l'octave courtoise ». Toutes ces formes peuvent se ramener à la triade A, A', B.

Je ne parle pas des chanteurs allemands, les Minnesänger, dont les chants se composaient de deux strophes égales (*Stolle*, *Gegenstolle*) suivies d'une partie indépendante (*Abgesang*).

Le type rythmique AA'B une fois trouvé, on l'a soumis, comme tous les autres, à diverses combinaisons. Au lieu de rester au finale, B a été placé quel-

quefois entre les deux premiers systèmes, et l'*épode* est devenue alors une *mésode*. B a été placé aussi en tête, devenant alors une *proode*, qui dans notre musique vocale accompagnée par des instruments, s'est tour à tour appelée : *Symphonie*, *Prélude*, *Toccata*, *Introduction*, *Ouverture*.

En résumé, les propositions suivantes paraissent établies :

1° Les intervalles d'octave, de quinte, de quarte et de tierce peuvent être considérés comme des données sociologiques ; avant de constituer la base de la théorie musicale, ils ont été suggérés par la différence qui sépare les voix des hommes de celles des femmes et des enfants, par les inflexions du langage verbal, et par une création instinctive du génie populaire ;

2° La gamme, simple mise en ordre de ces intervalles, n'a qu'une existence théorique ; le nombre des notes qu'elle contient est d'ailleurs déterminé par la tolérance de l'oreille commune, et non par celle d'une oreille individuelle ; sur la même loi reposent la classification des consonances et des dissonances, comme aussi les règles du contrepoint ;

3° Les modes majeur et mineur (dont on pourrait dire, que, comme la gamme, ils n'ont qu'une existence théorique) sont les deux points d'aboutissement d'une longue évolution, analogue à celle qui a peu à peu simplifié la déclinaison latine : ils concentrent, en une double formule, des modes anciens qui, tous, portaient des noms de peuples. Ces modes anciens (dorien, phrygien, lydien, etc...) n'étaient eux-mêmes

qu'un moyen commode, créé par la théorie, pour analyser les mélodies populaires de la Grèce continentale et de la Grèce asiatique ;

4° La mesure n'est pas un fait spécial à la musique ; elle peut être considérée (bien que ce ne soit pas le seul point de vue légitime) comme une loi du travail en commun imposé aux hommes par les nécessités de la vie pratique ;

5° En ce qui concerne le rythme, toute composition musicale est systématique, c'est-à-dire construite sur un plan régulier où les idées sont distribuées par groupes : ce plan paraît être la reproduction librement interprétée de mouvements réels, peu à peu désappropriés, dont le type a été fourni par diverses formes de l'activité sociale : jeu, danse, liturgie.

Nous avons maintenant à étudier, au point de vue sociologique, l'expression musicale.

CHAPITRE III

La musique et l'amour.

La musique, avons-nous dit, est incapable (comme d'ailleurs tous les arts de l'espace soumis à la loi de la symétrie et tous les arts de la durée soumis à la loi du rythme) d'*imiter* un état affectif. Le compositeur croit cependant posséder le pouvoir de traduire tous les sentiments altruistes, et il donne l'illusion de ce pouvoir, grâce à des « images », sortes de métaphores réalisées, dont l'exactitude partielle est indirectement obtenue par des associations d'idées. Ces associations, le plus souvent, sont imposées à l'auditeur par l'ingéniosité et l'adresse du musicien; mais il est évident que l'art le plus habile ne peut en tirer des effets intelligibles qu'à la condition de leur donner comme base un fonds d'habitudes commun à l'imagination du groupe social.

En réalité, la musique, étrangère aux concepts, ne se rapproche directement d'un modèle réel qu'en reproduisant le dynamisme de la vie passionnelle; c'est là ce qui rend sa faculté d'expression si générale et par suite si puissante. En négligeant tout cet ensemble

de tendances pratiques, d'idées et de représentations qui forment notre état conscient, et, si l'on peut dire, la superstructure de notre personne morale, elle pénètre jusqu'aux éléments profonds et naturels de la vie intérieure, pour atteindre au ressort caché de *toutes* les passions.

Cette opinion sur la musique, nous l'avons vue érigée en systèmes d'école par les grands métaphysiciens allemands, et mise en pratique (bien avant la naissance de la philosophie !) par les magiciens primitifs qui sont tout à l'origine de l'histoire musicale. Nous allons la voir associée par Darwin à l'idée du sentiment altruiste et social par excellence : l'amour.

C'est au moins ainsi que je comprends la théorie esquissée par le célèbre naturaliste dans son livre, *The descent of man* [1]. Darwin n'a pas plus de ressemblance avec un Hegel ou un Schopenhauer qu'avec un magicien ; et cependant il soutient une thèse qui est en harmonie avec la doctrine des métaphysiciens et avec l'usage de l'incantation chez les primitifs. L'amour dont il étudie les manifestations est quelque chose de plus que celui dont on parle dans les livrets d'opéra; en même temps qu'une force sociale, c'est une force universelle : il ressemble à l'Eros de la Théogonie hésiodique, lequel porte bien en soi le germe des sociétés futures, mais préexiste à l'humanité, car il n'a pour contemporains que deux autres éléments primordiaux : l'Espace et la Terre.

Sans remonter aussi loin, Darwin place le rôle social de l'amour bien avant l'homme, chez les êtres

1. 1871, t. II, p. 338 et suiv. — Traduction française par Barbier, Paris, 1881, 3e édit., p. 628 et suiv.

vivants dont l'homme est le descendant. Avec une parfaite impartialité d'esprit, une bonne foi non affectée et une prudence dans l'affirmation qui font de son livre une admirable école de probité scientifique, le naturaliste anglais qui (à ce moment de sa vie) est très sensible aux choses de l'art, veut résoudre une énigme : Pourquoi la musique a-t-elle un pouvoir d'émotion si troublant ? Pourquoi nous remue-t-elle à de si grandes profondeurs ? D'où vient la vertu de ce langage dont nous subissons le charme sans pouvoir en rendre compte ?

Pour répondre à cette question, Darwin se fonde sur les trois faits suivants :

1° La musique a un pouvoir d'expression (ce mot est employé ici avec le sens banal et courant) assez borné : elle ne peut pas traduire la peur, la haine, l'épouvante, la colère furieuse ; en revanche, elle excelle à exprimer *l'amour et la joie du triomphe* ;

2° Dans la saison de la reproduction, les animaux font entendre des sons, ils ébauchent même un chant ;

3° Entre les animaux et l'homme, il y a transmission héréditaire.

Ces trois faits sont de nature à éclairer l'esthétique. Si l'on admet que pendant la période de l'accouplement, alors que tous les animaux sont entraînés par l'amour et la jalousie, la rivalité et le triomphe, les ancêtres semi-humains de l'homme ont employé les sons musicaux et le rythme, le caractère profond et troublant de l'expression musicale devient, jusqu'à un certain point, compréhensible. D'après le principe des associations héréditaires, la musique réveillerait

en nous, de façon vague et indéterminée, les fortes émotions d'un âge très lointain...

Or, tout rend vraisemblable l'hypothèse d'après laquelle, les manifestations de la voix, chez les animaux qui nous ont précédés, n'ont pas été une simple dépense d'énergie, mais une sorte de langage lié à des sentiments altruistes, un moyen de séduction. Nous sommes autorisés à croire que l'emploi de ce moyen produisait, et produit encore, un effet agréable ; en effet, si l'on n'admet pas que les femelles sont capables de l'apprécier, de se laisser exciter et séduire par lui, il faudrait admettre que les efforts persévérants du mâle et les organes complexes qu'il possède souvent pour se faire entendre, sont absolument inutiles; et cela est impossible.

Darwin insiste sur les oiseaux. Les mâles qui cherchent à attirer les femelles déploient toutes les ressources leur permettant de briller. Ils n'étalent pas seulement la richesse de leur plumage, comme l'oiseau de Paradis, qui prend ce qu'on appelle la « parure de noces » ; l'instinct de reproduction les fait artistes : ils chantent.

Les rossignols se livrent à de véritables concours de vocalises pour conquérir une compagne. Le coq de bruyère se livre à une pantomime curieuse, mêlée de chant; placé sur une branche basse, il dresse les longues plumes de son cou, fait la roue, laisse pendre ses ailes, se gonfle, piétine, tourne les yeux de façon comique, « puis il émet des sons cliquetants et claquetants, lents et séparés, mais de plus en plus rapides; il continue par un *clac* très fort, que suit toute une série de sons à la fois stridents et musicaux...; il

finit par un son soutenu, et en même temps ferme les yeux comme enivré de jouissance »[1].

L'animal qui a triomphé de ses rivaux, devient le fondateur d'une descendance plus belle, puisque, par son triomphe, il a éliminé des individus moins bien doués que lui ; et comme cette descendance est soumise à la même lutte et à la même sélection, elle se transforme peu à peu à son tour. Avec le temps, des espèces nouvelles sortent de là. — Que de choses il y aurait dans le chant d'un oiseau ! C'est tout l'avenir qui chanterait dans sa voix ; le retard d'une espèce à aborder « au divin rivage de la vie » serait dû à un rossignol ayant manqué sa vocalise !

L'homme serait le continuateur de l'animal, pour la musique comme pour tout le reste. Les mélodies les plus charmantes de nos compositeurs ne seraient pas autre chose que le prolongement épanoui, l'idéalisation consciente, la survivance aboutissant à une chose d'art, d'un fait initial lié à un des sentiments les plus forts de la vie sociale. Et ainsi s'expliqueraient à la fois le caractère mystérieux et les effets si troublants de la musique : elle est mystérieuse parce qu'elle est désappropriée aujourd'hui de sa fonction primitive et qu'elle applique à des objets librement choisis par la fantaisie, un langage qui, à l'origine, fut exclusivement celui de l'amour ; elle est profondément troublante parce qu'elle touche en nous l'instinct vital lui-même, l'instinct de reproduction et de progrès, et qu'elle réveille vaguement, à notre insu, des associations d'idées qu'une très longue hérédité,

1. Karl Groos, *Les Jeux des Animaux* (trad. fr., Alcan, 1902, ch. iv).

plus de cent fois séculaire, avait fait passer dans le domaine inconscient.

Ce que j'aime à retenir de la pensée de Darwin, c'est qu'amour et progrès ne font qu'un. Deux êtres qui se cherchent ne veulent pas seulement la reproduction et la continuité de la vie : ils veulent sa promotion vers le *mieux* et le *plus beau*. Or le progrès, s'il existe réellement, s'il est une loi, doit être rattaché au plan même de la création, à un principe premier réglant l'évolution des êtres ; l'expression musicale serait donc ramenée à un rôle grandiose et magnifique !

§ 1. — QUELQUES OBSERVATIONS SUR LA THÈSE DE DARWIN

Il ne manque pas de faits pour recommander à notre attention cette thèse curieuse.

Certes, si Darwin avait prétendu nous donner une théorie générale et complète de la musique, nous aurions à lui opposer plus d'une objection. Il mériterait le reproche d'avoir simplifié à outrance un problème extraordinairement complexe. Nous lui dirions que le chant des oiseaux n'est pas, à proprement parler, musical ; ce qui le prouve, c'est qu'il est très difficile à noter ; des oiseaux différents qui chantent en même temps ne nous paraissent pas désagréables, tandis que des voix humaines simultanées et non réglées par une entente préalable, nous choquent au plus haut point ; nous ajouterions que d'ailleurs, pour voir une mélodie dans les manifestations vocales de certains animaux, il aurait fallu être déjà musicien, et même musicien raffiné.

Nous demanderions aussi, étant admise l'hypothèse qui attribue au chant ce rôle précis, comment il se fait que la transmission héréditaire ait changé de ligne, au mépris de la situation, puisqu'aujourd'hui les aptitudes vocales se montrent surtout chez les femmes, lesquelles se sont substituées à l'homme dans l'art de plaire.

Mais Darwin avait trop de clairvoyance et de sagesse pour oublier la vraie nature des choses dont il parlait, et pour vouloir annexer la musique à l'histoire naturelle, négligemment, dans un paragraphe de livre spécial. C'est une simple contribution qu'il nous apporte. Ce qu'il veut expliquer, c'est l'effet si troublant du langage des sons ; et, à ce titre, sa pensée doit être recueillie par une étude sociologique de l'art musical, puisque les sentiments dont la mélodie est, d'après lui, l'expression, supposent une société.

Le point de vue social n'est pas le point de vue artistique : il oblige cependant à tenir compte de certains faits, alors même qu'une part d'erreur y serait mêlée.

On ne peut refuser aux oiseaux le titre de « chanteurs », puisque tous les poètes anciens le leur ont donné. On les a même regardés comme des maîtres. Athénée dit que le poète Aleman s'était mis à leur école. Lucrèce affirmait que l'homme les avait imités avant de savoir parler. Il y a une chanson populaire du Languedoc qui commence ainsi :

Roussignolet du bois,
Roussignolet salvage,
Apprends-moi ton langage !

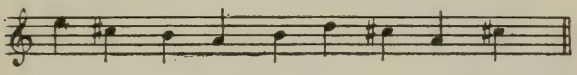
L'auteur d'un petit livre sur le langage, M. Zaborowski, a eu la curiosité de réunir les noms d'un cer-

tain nombre d'oiseaux dans les langues et les dialectes les plus divers, chez les sauvages comme chez les civilisés : cette curieuse nomenclature montre que tous ces noms contiennent une harmonie imitative et sont de véritables onomatopées, impliquant l'observation et l'imitation de l'animal par l'homme.

Les indigènes du Kamtchatka ont une mélodie (*Aangitsch*) qui tire à la fois son origine et son nom d'un oiseau (anas glacialis) apparaissant dans le pays, à une époque déterminée, par grandes bandes. Une syrinx rapportée de l'île Tonga (île d'Amsterdam, de l'Océan Pacifique), par le capitaine Fourneaux, donne une suite de sons que l'on peut considérer comme ayant été suggérée par le chant d'un oiseau :

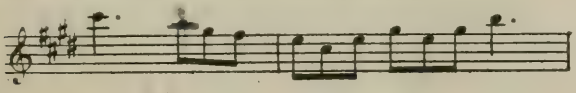
1

Deux groupes de flûtes actuellement au Britisch Museum, produisent, quand on y souffle avec force, les successions suivantes, qui donnent lieu à la même conjecture :

1° 

2°

1. La mélodie à l'aide de laquelle, dans *Siegfried*, Wagner a noté le chant de l'oiseau a une clausule analogue :



J'ajouterai, pour compléter ces renseignements sommaires, que dans les orgues d'autrefois il y avait un registre appelé chant des oiseaux (*Vogelgesang*, *Vogelschrei*); que jadis, l'art d'imiter le chant des oiseaux faisait partie du programme des Jongleurs [1]; enfin, que les compositeurs se sont souvent amusés à ce genre d'imitation.

Clément Jannequin, le célèbre musicien français (ou belge) du XVIe siècle, a écrit une symphonie descriptive très connue, intitulée le *Caquet des oiseaux;* Haydn, dans la finale de son XXe quatuor, a imité le gloussement de la poule, imité aussi par Mozart et Rossini; Beethoven dans l'andante de sa Symphonie pastorale, n'a pas dédaigné de reproduire le chant du coucou. Bien d'autres, dont la liste serait longue, ont été plus hardis. Dans sa Sonate en *ré* (pour clavecin), Bach n'a pas craint, — en pleine fugue — d'associer le chant du coucou au caquetage de la poule. Pleyel a écrit une composition du genre le plus élevé en prenant pour motif le chant de la perdrix (ce qu'avait déjà fait Aleman dans ses *Caccabides*, au dire d'Athénée) [2].

Nous aurions donc à enregistrer un premier fait sociologique, l'imitation, pris à la naissance même de la musique. Pouvons-nous ajouter que cette imitation a eu pour cause et pour base l'irrésistible sen-

1. *Livre des Métiers,* Étienne Boileau, publié par Depping, p. 287 (Paris, Imp. Nat.).

2. Dans le recueil *Miscellanea Lipsiensia* (Lips., 1718, III, p. 683), se trouve une dissertation de Geamœnus où il est dit que les oiseaux nous ont donné les premières leçons de chant. (*Natura homini per avium concentum præcinente.*)

timent altruiste, l'amour? — Oui, répondrons-nous, mais en modifiant légèrement la thèse de Darwin, ou plutôt en tirant d'elle tout ce qui s'y trouve contenu, sans que le grand naturaliste l'ait expressément formulé.

Elle suscite d'abord des difficultés ou des objections qu'il ne faut point dissimuler. Précisons-les :

1° Si le chant est un instrument de victoire et sert par là au progrès de l'espèce, il devrait y avoir coïncidence, ou parallélisme, entre les progrès du chant et la hiérarchie des êtres vivants. Pourquoi le singe n'est-il pas plus musicien que le rossignol? Chez les mammifères, les manifestations bruyantes de la voix (on ne peut guère les appeler autrement) sont de simples phénomènes d'inspiration et d'expiration : il ne suffit pas que certain gibbon puisse pousser une note énergique (Darwin) pour qu'on le qualifie de musicien. Brehms, dans un ouvrage sur la vie des animaux (*Tierleben*) analyse complaisamment le registre parcouru par la voix de certain singe qui, d'après lui, donne la gamme chromatique complète, émise régulièrement, avec sûreté et agilité ; on y trouve même des « retards » (*sic*) ! — C'est une observation bien suspecte, ou fragile ! mais admettons-la, au risque de braver le ridicule ; d'autres difficultés restent à résoudre.

2° Si c'est un langage d'amour transmis par hérédité et par évolution, qui a créé la musique, les peuples primitifs devraient attester la continuité de la progression par le caractère de leur art. On devrait trouver chez eux une musique sentimentale d'autant plus expressive et tendre qu'elle est plus

voisine de la nature et sous la dépendance plus immédiate de l'hérédité. Or, il n'en est pas ainsi.

D'après un témoignage du prince de Wied reproduit par Grosse, voici en quoi consiste le chant des Botocudos : « le chant des hommes ressemble à un rugissement inarticulé, qui oscille entre deux ou trois sons, tantôt élevés, tantôt profonds. Ils respirent profondément, mettent leur bras gauche sur leur tête, quelquefois un doigt dans chaque oreille, surtout s'ils ont un public, en ouvrant toute grande une bouche déformée par le bottock ». Je ne crois pas que personne soit tenté de voir là un spécimen de l'art de plaire et de séduire !

Comme l'affirme un excellent juge [1], le sauvage ne connaît que l'accouplement. « Les Indiens Tinné dans l'Amérique du Nord, écrit Lubbock [2], ne possèdent pas de mot pour exprimer « cher ou bien-aimé » ; et le langage des Algonquins (Peaux-Rouges, aux environs du lac Michigan) n'a pas de verbe signifiant *aimer*... Bien que les chants des sauvages parlent ordinairement de chasse, de guerre, de femme, il est fort rare qu'on puisse leur appliquer le titre de chant d'amour... Ni chez les Osages (Indiens de la région centrale des États-Unis) ni chez les Cherokees, on ne pourrait trouver une seule expression musicale ou poétique fondée sur une passion tendre entre les deux sexes... Bien qu'on le leur ait demandé souvent, ils n'ont jamais produit un chant d'amour ». On n'a pas trouvé une seule chanson d'amour chez les Australiens, les Mincopees et les Botocudos ; Rink, qui a le mieux

1. Grosse, *ibid.*, p. 213.
2. V. Lubbock, *Origine de la civilisation* (Mariage).

étudié les Esquimaux, dit de ces derniers qu'ils connaissent à peine le sentiment d'amour[1].

3° Autre point de vue : si elle a son origine dans l'instinct sexuel, pourquoi une des premières fonctions de la musique, chez presque tous les peuples, est-elle d'ordre religieux ? D'où viennent les chants de guerre, qui sont la négation de l'amour ?

Comment se fait-il que les Australiens (et beaucoup d'autres hommes) chantent presque toujours lorsqu'ils sont seuls ?[2]

Pourquoi, l'instinct sexuel étant général, certains peuples (comme les Allemands) sont-ils plus musiciens que d'autres peuples qui sont pourtant leurs parents (comme les Anglais) ? Les Allemands peuvent être considérés comme les rois de la musique, puisqu'ils ont produit un Bach, un Hændel, un Beethoven, un Weber, un Schumann : y a-t-il une corrélation entre cette supériorité incontestable et (par hypothèse) une autre supériorité innée, chez nos voisins, dans l'art de plaire et de séduire ? Y a-t-il aussi une corrélation exacte entre les dons naturels de séduction qu'on a toujours attribués aux Français, et leur génie musical ?

Il est donc difficile d'accepter telle quelle la théorie de Darwin. Le grand naturaliste veut établir une chaîne continue reliant la musique de l'homme civilisé aux manifestations de l'instinct sexuel chez les animaux inférieurs ; mais il y a, comme on vient de le voir, plusieurs anneaux de cette chaîne qui font défaut, quand on examine ce qui se passe chez les

1. *Ibid.*, p. 68 (trad. fr.). — C. Grosse, *loc. cit.*, p. 185.
2. Grosse, *loc. cit.*, p. 226.

non-civilisés. Une légère modification, consistant simplement à reculer une limite, sera suffisante pour modifier l'aspect de cette doctrine et la rendre acceptable.

La théorie de Darwin, en somme, n'est pas très éloignée de celle des métaphysiciens allemands, qui attribuent à la musique le privilège d'exprimer ce qu'il y a de plus fondamental dans notre être intime. Qu'est-ce, en effet, que le fond de notre être, sinon l'amour de la vie, le désir de la prolonger et de la perpétuer, en la rendant meilleure et plus brillante ? Ce désir est la manifestation d'une force qui peut bien prendre d'autres directions, mais qui trouve son emploi le plus instinctif dans l'amour sexuel. On pourrait donc dire — et nous revenons ici à l'opinion qui a été exposée au début de ce livre, — que le chant et toutes les ébauches qui l'ont précédé, exprime quelque chose de très général, un sentiment identique à la force vitale elle-même, où les inclinations altruistes sont sans doute contenues, mais ne sont pas tout.

Dans le récit de son voyage en Guinée, M. Claudius Madrolle parle de la frénésie et de la sensualité avec lesquelles les nègres cultivent la musique et la danse : « Dès le coucher du soleil, l'Afrique tout entière est en fête et retentit des sons du tamtam ». C'est quelque chose d'analogue au concert éperdu, assourdissant, et d'un rythme étrange, que les soirs d'été, après une chaleur accablante, des bêtes de toute sorte font entendre dans les champs. Ce concert grandiose et rude a une raison d'être ; il a un sens : c'est en l'écoutant qu'on a quelque chance de comprendre l'âme de la nature. Avec les premières ombres de la

nuit semble descendre sur les êtres un irrésistible besoin de donner plus d'intensité à la vie, de la perpétuer dans des formes nouvelles et plus belles. C'est de l'amour ; c'est aussi, et par cela même quelque chose de plus général : involontairement, nous croyons saisir au passage la voix que prend l'évolution des choses, le cri impérieux des êtres vivants qui veulent et appellent le progrès.

Notre musique est comme celle des nègres d'Afrique ; elle est certes mieux ordonnée, mais elle traduit en formules sonores la même sensualité foncière. Elle systématise, épure et affine ces appels d'un sexe à l'autre qui, les soirs de juin, enveloppent la campagne d'un réseau de séduction et de volupté. L'amour y tient autant de place que dans la littérature romanesque ; mais il ne fait que traduire une force plus profonde et plus générale, qui est l'instinct vital lui-même.

C'est ainsi que tous nos grands compositeurs ont été de grands passionnés d'amour ; et l'émotion de l'auditeur est faite, en grande partie, des derniers échos de leur passion.

Nous avons un très beau répertoire de musique — le plain-chant — qui n'est rien de tout cela ; mais nous ignorons à quoi furent primitivement adaptées les mélodies à l'aide desquelles il s'est constitué, soit par simple transfert, soit par imitation ; et si nous le savions, il y aurait probablement des surprises. Sans amour, il n'y aurait pas d'art ; et l'amour est la manifestation principale d'une force universelle, où tous les sentiments sociaux sont inclus.

CHAPITRE IV

La musique et le langage.

Le langage, issu de la nécessité des relations entre semblables, est aussi un fait sociologique, faisant suite au sentiment dont nous venons de parler. Ses variations sont étudiées aujourd'hui à ce point de vue (au Collège de France, par le professeur Meillet). Nous savons déjà que les intervalles fondamentaux sur lesquels repose le système musical peuvent être constatés dans les inflexions de la parole articulée ; en poussant plus loin, dans cette voie d'observation, on peut se demander si tous les caractères expressifs du langage verbal ne se retrouvent pas dans la musique, où ils seraient isolés et systématisés en même temps que développés et promus à un degré de force supérieure.

Certes, nous ne sommes pas dupes de la valeur de ces caractères « expressifs ». Nous savons qu'ils ne suffisent pas à constituer la musique ; nous n'imiterons pas les physiologistes, médecins, directeurs d'asiles d'aliénés, savants de laboratoire ou d'hôpital, qui, exagérant la portée de quelques observations

excellentes, ne voient à l'origine du chant que des actions musculaires réflexes, si bien que pour expliquer un art, ils commencent par mettre le sens artistique de côté. La différence des intervalles constituant l'irrégularité de la ligne mélodique n'est que l'extérieur de la musique : croire que par là on a l'intelligence de ce qu'est la moindre chanson populaire, c'est à peu près comme si on prétendait connaître une personne d'après la coupe de ses vêtements. La théorie que nous allons résumer a été rejetée dédaigneusement, en Allemagne, par des musiciens qui espèrent bien « ne plus en entendre parler » ; elle nous paraît cependant très digne d'intérêt, mais à titre de simple contribution ; son objet est d'expliquer certaines modalités de la pensée musicale, rien de plus.

L'analyse distingue deux parties dans le langage ordinaire. L'une exprime la pensée, ou enchaînement de concepts ; elle est constituée par les mots et par leur syntaxe. L'autre, qui est une sorte d'accompagnement, exprime l'état affectif joint à la pensée.

La première est acquise, conventionnelle, et partiellement intelligible ; l'autre est instinctive, naturelle et universellement intelligible. La preuve qu'il ne faut pas les confondre, c'est qu'elles peuvent être en désaccord absolu. Il y a une façon de dire « oui », qui, par le ton et les inflexions de la voix, peut signifier « non » ; inversement, il y a une façon de dire « non » qui peut signifier « oui ». C'est sur cette dualité qu'est fondé l'art du comédien. Il y a une jolie saynète dans laquelle une jeune fille, faisant son entrée dans le monde, ne doit répondre à tout, d'après

les instructions de sa mère, que par ces deux mots : « Oh ! Monsieur ! » ; mais elle prend sa revanche en donnant à cette formule toutes les nuances de la modestie, de l'amour ingénu, de la surprise, du regret, de la peur, du reproche, de la colère, de la supplication, etc... En un mot, elle est très éloquente et traduit tout ce qu'elle éprouve sans le secours des paroles.

Il est probable, comme le dit M. Sully Prudhomme dans le poème intitulé *La Parole*, que les premiers hommes ont commencé par user, à leur manière, de ce langage naturel, instinctif et universellement intelligible :

> La peine et les plaisirs s'exhalaient dans les cris.
> La terreur bégayait des prières farouches ;
> Le soupir échangeait les âmes sur les bouches ;
> Dans le rire éclatait l'étonnement joyeux,
> Et le discours trahi s'achevait dans les yeux.

Ces cris, ces bégaiements, ces explosions, ces inhibitions mêmes sont le résultat de la force intérieure du sentiment qui, dans chaque cas particulier, produit un ajustement spécial des organes vocaux et se traduit au dehors par des sons que différencient mille nuances. On devine tout le parti qui peut être tiré de pareilles données fournies par la nature physiologique de l'homme, avec la vie sociale comme stimulant. Les anciens, comme Cicéron et Quintilien, leur avaient fait une place considérable dans la théorie de l'éloquence ; certains modernes sont allés plus loin.

L'opinion qui considère la musique comme ayant recueilli, accentué et idéalisé tout l'accompagnement émotionnel de la parole articulée et logique, est

une thèse d'origine française, formulée pour la première fois par les écrivains du XVIIIe siècle.

« Il faut, écrit Diderot dans *Le neveu de Rameau*, considérer la déclamation comme une ligne et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première... C'est au cri animal à dicter la ligne qui nous convient ». J.-J. Rousseau avait soutenu maintes fois cette idée, et en avait tiré cette conséquence hardie que la musique de chaque peuple a les mêmes caractères que sa langue. Je citerai seulement, avec le 1er livre de l'*Émile*, toute la lettre XLVIII, de Saint-Preux à Julie, dans la *Nouvelle Héloïse*. La même théorie a été exposée, avec toutes les pompes de l'éloquence par Lacépède dans sa *Poétique de la Musique* (1785) ; par Condillac, dans son *Essai sur l'origine des Connaissances humaines* ; par Villoteau dans les *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage* (1785). Et les musiciens n'y répugnaient pas : « la musique, dit Grétry, ne copie point les objets, mais *la parole* qui les décrit ».

Ce mot concorde avec la déclaration de M. Camille Saint-Saëns, dans *Harmonie et Mélodie* (p. 259) : « En entendant bien dire de beaux vers, il m'est arrivé souvent d'y surprendre un air que j'aurais pu noter ». Tout l'ancien opéra français était fondé sur la déclamation. N'oublions pas qu'on a caractérisé le plainchant en disant qu'il était « l'épanouissement de l'accent tonique ». Or, la musique instrumentale n'étant qu'une transposition et un développement de la musique vocale, il semble qu'on ait là une explication de l'art tout entier.

C'est ce qu'a pensé Herbert Spencer qui, en reprenant la même thèse, a fait oublier ses prédécesseurs.

Voici une double série de phénomènes qui sont pour ainsi dire parallèles, dans le langage articulé et dans le langage musical ; on ne peut dire qu'ils *imitent* ou reproduisent l'émotion ; mais ils l'accompagnent, ils sont un de ses premiers effets, et à ce titre, passent pour « imitatifs ». Ils forment une association d'idées inséparable.

1° *L'intensité des sons.* Dans la musique, comme dans la parole, elle est proportionnée à la force des sentiments ;

2° *La hauteur des sons.* De part et d'autre, elle est déterminée par les mêmes causes. Les émotions faibles laissent traîner la voix dans le registre grave ; les émotions fortes la lancent dans le registre supérieur ;

3° *L'absence, ou la multiplicité et la grandeur des intervalles* (conséquence du fait précédent) ;

4° *La direction ascendante ou descendante du dessin mélodique* (même observation) ;

5° *Le « piqué » ou le « lié » des sons* (exemples fournis par l'expression de la joie et de la tristesse, dans tous les opéras, *passim*) ;

6° *Les timbres.* (Il y a, dans la conversation la plus banale, des changements de timbre provoqués par les sentiments associés aux différents sujets abordés, et correspondant aux modulations en musique) ;

7° *La rapidité ou la lenteur du mouvement.* Il y a des entretiens qui, selon l'intensité des sentiments mis en jeu, passent par tous les mouvements d'une

symphonie : *Adagio*, *andante*, *allegretto*, *allegro*, *vivace*, et même... *furioso* !

La concordance de ces faits, dans les deux langages, est facile à établir ; nous ne nous y arrêterons pas. Mais il y a deux autres séries parallèles, constituées par un autre emploi des ressources qui viennent d'être énumérées. Spencer ne les a point aperçues ; elles auraient cependant complété sa théorie,

§ 1. — LA MUSIQUE DESCRIPTIVE ET LE LANGAGE NATUREL

Tous les éléments descriptifs du langage musical ont leur équivalent dans la partie instinctive du langage articulé.

On a dit que la musique était appliquée à traduire la vie intérieure, qu'elle n'avait aucune prise sur les objets matériels, et que, dépourvue de ressources pour peindre, elle était obligée de tout ramener à la vocalité, c'est-à-dire à l'expression psychologique, en transformant ce qui est objectif en subjectif.

Nous sommes pourtant obligés de reconnaître, sans attacher d'ailleurs trop d'importance à ces faits d'ordre secondaire, que le musicien peut parler, s'il le veut, un langage très pittoresque et reproduire certains caractères des choses extérieures : leur mouvement, leur rythme, leur coloration, et jusqu'à leurs qualités spatiales. Il est impossible d'avoir entendu les œuvres de Berlioz, de Bizet, de Saint-Saëns, de Wagner, des compositeurs russes et de tant d'autres, et de nier cela.

Or, il y a dans le langage articulé tous les éléments de la musique dite « descriptive ». Lorsqu'ils racon-

tent une fête, une scène de chasse, un orage, une bataille, un voyage marqué d'incidents variés, les gens du peuple ne se bornent pas à énoncer les faits et à marquer leur enchaînement ; ils adaptent leur langage aux choses dont ils parlent et en donnent une image approximative. C'est là ce qui rend leurs récits vivants ; et il faudrait un grand effort de volonté à un narrateur quelconque pour ne pas régler tous ses « gestes vocaux » d'après la nature des objets dont il veut suggérer l'idée.

Ici encore, il y aurait des formes intermédiaires à noter, avant d'arriver à la musique : l'art du mime, du lecteur, du comédien.

Gounod disait en comparant le français à l'italien : « notre langue est moins riche de *coloris*, soit ; mais elle est plus variée et plus finie de teintes ; elle a moins de rouge sur sa palette, j'y consens : mais elle a des *violets*, des *lilas*, des *gris-perle*, des *ors-pâles* que la langue italienne ne connaîtra jamais ». Le jugement est sans doute contestable, mais il s'appuie sur un principe qui ne l'est pas.

Dans son *Art de la lecture*, M. Legouvé veut qu'on revête les mots de toutes les couleurs du prisme, et qu'on peigne avec la voix ; ainsi, à propos des vers de Lafontaine sur « le pauvre bûcheron, tout couvert de ramée » qui « regagne à pas lents sa chaumine enfumée » : — « Rendez-moi, dit-il, ces rugosités du fagot par votre voix rugueuse ; ayez des tons gris, des tons de fumée, pour cette chaumine enfumée. Enfin, c'est un Decamps qu'il faut faire, puisque Lafontaine a fait un Decamps ».

Dans une lettre citée par Quicherat (et datée de

Venise, 25 janvier 1838), Nourrit fait l'éloge d'un chanteur italien, et, analysant les qualités de sa voix naturelle, il ajoute : « malheureusement, il n'a que deux couleurs à sa disposition : le blanc et le noir ». On a beaucoup loué le célèbre Rubini pour la « demi-teinte à la Rembrandt » dont il faisait un si heureux usage. On a gardé un souvenir précis de la Devrient, dans le *Freischütz;* lorsqu'elle chantait : *De quel doux éclat brillent les étoiles...* » elle phrasait d'une voix claire et limpide, répandant pour ainsi dire la lumière sur le tableau ; et lorsque, sondant à la fenêtre les profondeurs de l'horizon, elle disait : « *des nuages épais et lourds flottent là-bas sur la forêt*, elle rembrunissait le ton, à l'idée de l'orage suspendu sur la tête de son fiancé.

Songeons aussi qu'il y a trois registres dans la voix humaine : le registre de poitrine (sons graves); le registre palatal (sons moyens); le registre de tête (sons aigus). La situation des sons dans l'espace étant déterminée par celle des parties du corps, les sons graves sont qualifiés de sons *bas*, parce que la poitrine occupe une position inférieure ; les sons aigus sont qualifiés de sons *élevés*, tout simplement parce que la tête occupe une position supérieure. De la superposition de ces registres permettant de parler de la *hauteur* des sons, il résulte que les expressions *monter* ou *descendre* avec la voix, peuvent désigner une adaptation du chant à des mouvements extérieurs et à des directions de mouvement.

Sans épuiser l'analyse de ces faits et de leurs conséquences, nous pouvons dire que soit dans le langage verbal, soit dans le langage des sons, l'ex-

pression objective, bien que limitée à la reproduction des caractères les plus généraux des objets, constitue à la fois une œuvre d'instinct et une œuvre d'art, et qu'elle peut comprendre :

1° *La reproduction de certains mouvements avec leur direction* (de bas en haut et inversement); *leur forme* (mouvement de la flèche, du serpent, etc.); *leur rythme, leur rapidité, leur durée totale;*

2° *L'indication de la grandeur ou de la petitesse des objets au repos* (par le volume variable de la voix);

3° *L'imitation du clair et de l'obscur avec les nuances intermédiaires*, et un nombre indéterminé de teintes (grâce à l'analogie de la couleur et des timbres);

5° *L'indication de certains rapports* (dont quelques-uns sont réservés à la musique, art des expressions simultanées) : *superposition*, *parallélisme*, *éloignement*, *rapprochement*, etc., de deux objets situés dans l'espace (grâce à ce qui a été dit des registres de la voix, dont les limites extrêmes sont reculées par l'orchestre, et grâce à la faculté d'écrire à plusieurs parties).

Nous ne trouvons pas seulement, dans le langage, le germe de toutes ces ressources de l'expression musicale ; ce rapprochement nous permet de résoudre une question qui a été souvent posée et qui préoccupe beaucoup les amateurs : Quel est le degré d'exactitude que peut atteindre et que ne peut pas dépasser l'expression de la musique? Quelle est sa limite ?

Nous répondrons qu'en principe le langage musi-

cal a, ni plus ni moins, la même exactitude que le langage instinctif. Or ce dernier est très général et, par suite, assez indéterminé. Un cri est certainement la traduction d'un sentiment très vif : mais il ne renseigne pas toujours sur sa véritable cause ; il peut exprimer la peur, la colère, le désespoir, la surprise, la haine... Un gémissement peut traduire l'état d'un malheureux vaincu par la douleur, ou celui d'un saint en extase, ou bien celui d'un épicurien abîmé dans la volupté. La plupart des mouvements physiologiques déterminés par les passions (variations du teint, troubles circulatoires, abaissement ou élévation de la température, tremblement des lèvres, etc.), sont dans le même cas et peuvent être produits par les états affectifs les plus opposés.

On a remarqué que la Sainte-Thérèse du Bernin, dans la basilique de Saint-Pierre, paraît remplie d'une béatitude toute voluptueuse et sensuelle en présence de l'ange qui lui apparaît. Théophile Gautier observe avec raison que dans la *Femme au serpent*, de Clesinger, l'expression de la douleur ressemble à celle de la jouissance arrivée à son paroxysme. Si l'on voulait serrer la question de près, on arriverait sans doute à constater que, au delà d'un certain degré d'intensité, toutes les passions se confondent dans le même dynamisme.

§ 2. — LE LANGAGE ET LE RYTHME

Parmi les nombreux phénomènes que Spencer aurait pu signaler encore, dans son analyse du langage — en dehors des effets physiologiques de l'émo-

tion, il en est deux autres qui ont une réelle importance :

1° Le premier est une tendance manifeste à observer une sorte de mesure. Dans nos langues romanes, il y a des syllabes toniques et des syllabes atones. Si l'on étudie la suite des mots dont l'enchaînement forme une phrase, on trouve sans doute qu'il n'y a pas équidistance des accents toniques; mais à l'accent principal s'ajoute habituellement un accent secondaire qui introduit dans la formule oratoire un commencement ou une ébauche de mesure binaire. Ainsi, dans le mot « département », l'accent tonique est sur la finale; mais l'antépénultième (*par*) est à moitié tonique, de façon à donner la suite ./.

Dans le langage des primitifs, on constate que le principe de la répétition — base du rythme — a servi à former un grand nombre de mots. C'est un fait qui aurait mérité l'attention du philosophe anglais.

Dans son livre sur l'*Origine de la Civilisation*, Lubbock lui a consacré une étude spéciale, accompagnée de statistiques précises. Il prend les mots commençant par la lettre A dans le dialecte d'une tribu africaine, et il montre que, comme les enfants, les sauvages aiment beaucoup à répéter les mêmes syllabes. Il constate ensuite combien sont différentes les langues modernes des civilisés. Les mille premiers mots du Dictionnaire anglais de Richardson ne contiennent que trois exemples de répétition; mais voici ce qu'on trouve, pour la seule lettre A, dans un dialecte de sauvages :

Ahi-ahi : soir.
Ake-ake : éternel.
Aki-aki : oiseau.
Aniwa-niwa : arc-en-ciel.
Anga-anga : agrément.
Aru-aru : épouser.
Ati-ati : chasser.
Awa-awa : vallée.

Lubbock a dressé des tableaux comparés qui sont intéressants. Après avoir examiné de près le vocabulaire des nègres des îles Brumer et de la Louisiade, celui des habitants de la Nouvelle-Zélande, il arrive aux conclusions suivantes : dans les langues européennes, il y a *deux* mots sur mille où l'on trouve appliqué le principe de la répétition ; dans les langues « primitives » il y en a de 38 à 170 sur mille, soit 104 en moyenne.

Quand on admet que le chant n'est qu'un développement du langage naturel et instinctif, on peut très raisonnablement supposer que cet instinct est passé dans la musique et y a produit la mesure :

2° Le langage verbal n'est pas seulement juxtaposition logique, continuité : il a des césures, des points d'arrêt secondaires et principaux, des coupes ; or, on les retrouve identiques dans l'organisation du chant, puis dans la mélodie instrumentale. Ce fait important aurait dû trouver place dans la théorie de Spencer. Il a été indiqué plus haut ; nous n'y revenons pas.

En résumé : il serait puéril de dire, comme l'a fait Spencer, que la musique est un simple développement de certaines parties du langage naturel. Avec de telles idées, il faut renoncer à comprendre Palestrina et Beethoven ! Mais il est très vrai que dans la

musique on retrouve beaucoup d'éléments expressifs qui sont déjà dans le langage naturel. Ceci a-t-il *précédé* cela? C'est probable; en tout cas, de tous les faits mentionnés plus haut on ne peut tirer qu'une « contribution » à l'esthétique musicale, et non le principe d'une définition ou d'une vue d'ensemble complète.

Rapidement, nous avons passé en revue toutes les parties du matériel musical : intervalles fondamentaux, gammes, modes, mesure, rythme, *expression*. Abandonnant ce point de vue technique et général, nous allons examiner la musique historiquement, et essayer de montrer qu'à chaque période de son évolution, elle a été fonction de l'état social.

CHAPITRE V

L'évolution musicale et l'état social.

Nous grouperons nos observations d'après le plan suivant, bien qu'il n'ait rien de rigoureux : 1° les primitifs; 2° les Grecs; 3° le plain-chant du Moyen âge: 4° la Renaissance; 5° la période Bach-Hændel et le XVIIIe siècle; 6° la musique contemporaine.

§ 1. — LES PRIMITIFS

Par ce mot de « primitif », j'entends les hommes les plus anciens que les documents historiques nous permettent de concevoir dans le passé, et les non-civilisés actuels qui, bien que nos contemporains, paraissent être encore au premier stade du progrès social. Chez les uns et les autres, nous l'avons vu, le chant apparaît comme une partie très importante des rites oraux de la magie; est-ce là un fait sociologique? Nous serons très bref sur ce premier point, car les documents directs font défaut, ou bien il est très difficile de les contrôler.

Si nous prenons à des époques relativement récentes le magicien qui, à l'aide de l'incantation se flatte

d'arrêter le sang d'une blessure, de faire tomber la pluie sur un sol desséché, de désarmer un ennemi, de frapper un champ de stérilité, d'évoquer l'ombre d'un mort, d'inspirer l'amour à une femme indifférente ou rebelle, etc..., nous n'aurons pas sans doute grand peine à prouver que tout ce qu'il est et tout ce qu'il fait implique une société.

Le magicien n'est tel qu'en vertu d'une qualification que lui donne la collectivité et de l'attitude qu'elle prend à son égard. Il ne se pose qu'en s'opposant : c'est un étranger, un individu que *singularisent* certaines tares physiologiques ; ou bien c'est un *plus adroit*, un *plus savant*, ou un chef de clan, ou un roi-prêtre à qui son autorité particulière permet de communiquer avec les puissances surnaturelles. Si le langage dont il se sert a une vertu spéciale, c'est parce que, au point de vue du rythme, de l'intensité, des intervalles parcourus, de la nature et de la combinaison des sons, il se distingue du langage courant. De plus, les formules chantées ne lui laissent aucunement la liberté d'interprétation, habituelle au musicien-artiste des modernes ; il est plutôt le prisonnier de sa chanson : elle s'impose à lui avec un caractère impératif dans les moindres détails ; si les incantations sont efficaces, si elles agissent par elles-mêmes, sans avoir besoin, comme nos romances et nos airs d'opéra, d'une personnalité pour les faire valoir, c'est que leur vertu est fondée sur la tradition, sur l'accord tacite d'un groupe d'initiés ou de croyants[1].

1. V. Hubert et Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la Magie*. (Année sociologique de 1904, Alcan.)

Quant au magicien que nous plaçons tout à l'origine, et qui *crée* la tradition (c'est là le vrai problème) au lieu de la subir, une raison péremptoire permet de le considérer comme fonction d'une vie sociale.

Toutes les incantations primitives supposent la croyance que partout, dans la nature, il y a des Esprits : c'est eux qui font la disette ou l'abondance, la maladie ou la santé ; or, ces Esprits sont doués de tous les sentiments, malveillance ou sympathie, rancune, convoitise, etc., qui se trouvent chez les hommes. La croyance aux Esprits n'est donc qu'une transposition dans le monde invisible de ce qui a pu être observé dans une société réelle. Sans la société, l'incantation n'aurait pas de base et n'existerait pas. Cette observation vaut aussi pour les non-civilisés qui sont aujourd'hui nos contemporains.

Ne nous arrêtons pas à cette période préhistorique, et plaçons-nous sur un terrain plus solide.

On fait, habituellement, commencer l'histoire musicale avec les Grecs, fondateurs de la théorie de la gamme et des modes ; méthode évidemment incomplète et à courte vue ! Trop longtemps les Grecs, si intelligents et si artistes, ont empêché de voir l'humanité. Avant eux, il y a tout l'Orient. Si l'on s'en tient aux parties de l'Ancien-Monde avec lesquelles ils ont eu des rapports directs : l'Égypte et l'Asie-Mineure, on trouve des documents qui suggèrent l'idée d'affinités musicales remarquables entre les habitants de la vallée du Nil, ceux des bords du Tigre et de l'Euphrate, et qui tous attestent le rôle social de la musique.

Chez les Égyptiens, les Assyriens et les Chaldéens, les monuments figurés nous montrent un art constamment lié aux croyances de la magie, pénétré par la vie religieuse, guerrière, civile.

Les textes de la Bible, en ce qui concerne le nombre et la nature exacte des instruments, donnent lieu à des questions fort obscures, que les fouilles archéologiques du XIXe siècle, plus heureuses sur d'autres points, n'ont en rien éclairées; mais il s'en dégage des idées générales intéressantes.

Les sonneries de la trompette, mentionnée comme l'instrument le plus ancien, avaient donné lieu (comme aujourd'hui dans nos régiments) à un véritable langage conventionnel qui est décrit au livre des *Nombres* (Ch. X). La trompette accompagne les Hébreux dans tous les actes de leur vie collective : elle convoque la multitude aux cérémonies religieuses ; elle annonce les fêtes, le début et la fin de la guerre, l'avènement du roi au trône; elle proclame l'année jubilaire et fait pressentir la colère de Dieu.

Il y a une musique liturgique, objet d'une organisation assez compliquée (*Paralip.* liv. I, ch. XXV, 1), unie à la danse et aux instruments que le christianisme exclura plus tard ; mais à côté, on devine une autre musique plus subtile, brillante et voluptueuse, comme réservée aux classes riches : « un concert de musiciens dans un festin où l'on boit du vin, dit l'*Ecclésiastique* (XXXII) est comme l'escarboucle enchâssée dans l'or ». *Job* (XXI) caractérise les impies comblés de richesses en disant qu'ils tiennent le tambourin et la cithare. Dans *Isaïe* (V) des instruments divers (dont la notion exacte nous échappe) sont cités

à côté des vins les plus délicieux, comme symbole de mollesse.

Cette dualité de l'art religieux et de l'art mondain est passée chez les Grecs où elle s'est enrichie d'une idée nouvelle : le rôle que doit jouer la musique en matière d'éducation.

§ 2. — LA MUSIQUE CHEZ LES GRECS

Chez les Grecs, héritiers des Orientaux dont ils sont à peine distincts, et artistes-créateurs ajoutant leur part d'invention personnelle à ce qu'ils imitent du dehors, la musique devient l'objet de classifications de plus en plus nettes, qui toutes ont pour fondement l'ethos des divers groupes sociaux où l'art a pris naissance et reçu une empreinte caractéristique. Les dénominations ethniques des modes ne désignent pas seulement des successions différentes d'intervalles : elles traduisent une conception politique de l'art musical, et transposent dans le domaine des « harmonies »[1] l'idée fondamentale de ce qui est national et de ce qui ne l'est pas. La musique est partagée en différentes provinces dont les limites coïncident avec celles d'États ou de races différents. Les deux types principaux sont fournis : l'un par la Grèce continentale, l'autre par la Grèce d'Asie. Le premier est la musique dorienne, que Platon, dans une page célèbre, considère comme reflétant les mâles vertus de Sparte ; le second est la musique phrygienne ou lydienne, licencieuse, réservée aux festins, dotée d'un pouvoir amollissant.

1. C'est ainsi que les modes étaient désignés.

Il serait facile de prouver, par l'examen des œuvres ultérieurement écrites dans les divers modes, que cette distinction est, artistiquement, insoutenable; elle s'est cependant imposée à l'antiquité tout entière, non pour des raisons musicales pures, mais pour des raisons politiques. Là me paraît être la seule explication possible de l'étonnement qu'elle provoque toujours chez un moderne.

L'emploi de la musique dans les cérémonies religieuses et dans l'éducation de la jeunesse est une suite toute naturelle de l'emploi du chant dans la magie; il ne faut pas s'étonner que dans une de ses comédies (*Nuées*, v. 967) Aristophane distingue les écoliers de générations différentes, par les chœurs qu'ils apprennent à l'école. Si, d'autre part, il y a une musique nationale et virile, et une musique de plaisir pur, la première servira dans toutes les circonstances où on veut façonner l'énergie du vrai citoyen.

De tout cela, il résulte que la musique peut également servir à marquer l'unité d'un peuple dans les actes de la vie publique; et si ce peuple est une démocratie fondée sur l'égalité, la forme adoptée comme la mieux appropriée sera celle du chant choral : de là, la place considérable faite à la musique dans les assemblées religieuses, dans la tragédie primitive d'un Eschyle — œuvre sociale non encore détachée d'une liturgie — dans les Jeux solennels.

Ce chant choral empruntait sa beauté, non pas aux artifices de composition, comme l'exigerait aujourd'hui le public, mais à des caractères qu'il est impossible d'apprécier équitablement si on les sépare des

circonstances sociales : plus il était simple, plus il mettait dans une sorte de lumière sereine l'idée nationale, associée à une idée religieuse. Si sa forme a été l'unisson, ce n'est nullement à cause de l'effet esthétique — d'ailleurs très beau, quand les exécutants sont nombreux — que l'unisson peut produire ; ce n'est pas davantage par ignorance de l'harmonie.

Je croirais volontiers, comme tant de documents permettent de le conjecturer (par exemple, la position des mains dans les monuments figurés qui représentent des harpistes), que les Grecs, comme les Égyptiens, ont connu la composition à plusieurs parties simultanées ; mais cet art n'était probablement pas assez avancé pour qu'il pût s'associer dans leur esprit à l'idée d'une unité parfaite dans les sentiments et les idées exprimés par l'exécution ; de plus, il eût singulièrement compliqué la tâche du poète-musicien qui, avant la représentation publique, devait enseigner lui-même leur rôle à des chanteurs non professionnels. Ajoutons que l'écriture en contrepoint suppose, pour la notation des valeurs réelles et des silences, un système graphique assez avancé qui, à l'origine, faisait défaut.

Dans une étude de la musique grecque au point de vue sociologique, il faudrait, bien entendu, tenir compte des mythes attribuant une origine divine à chaque instrument ; il ne faudrait pas oublier non plus, bien que nous les connaissions seulement de nom, les chants populaires. Les Grecs chantaient pour faire la moisson, pour broyer l'orge, pour écraser le blé avec le cylindre à bras, pour fouler les grappes de raisin, pour filer la laine, pour tisser : travaux fondés

sur l'action collective et sur l'esprit de corporation. Il y avait chez eux l'air du cordonnier, l'air du teinturier, l'air du baigneur, l'air du porteur d'eau, l'air du berger, etc.... Par suite d'une lente évolution et d'une transformation des usages, les noms primitifs de ces sortes de couplets, associés à des opérations collectives déterminées, étaient devenus inintelligibles aux Alexandrins.

Si l'on néglige le courant des mélodies populaires (indépendant de l'*art* proprement dit), les deux types de musique déjà distingués dans la Bible réapparaissent au seuil de la période moderne : l'un religieux, l'autre profane, mondain, suspect à ceux qui défendent la religion de la patrie ou celle de l'autel. Prédominance du premier pendant longtemps ; progrès, invasion lente, avènement du second, qui prend peu à peu l'hégémonie, et qui, évoluant lui-même avec les conditions de la vie sociale et le progrès de l'esprit humain, change à la fois l'orientation de l'art et sa technique : ainsi peut être résumée l'histoire de la musique depuis le Moyen âge jusqu'à nos jours.

§ 3. — LE PLAIN-CHANT

Pendant près de dix siècles, ce qu'on devait nommer plus tard le « plain-chant » a été la seule musique méritant le nom d'art et de science. La langue musicale dont nous nous servons aujourd'hui, vient du Moyen âge, par suite d'une évolution à peu près identique à celle de la langue verbale. Comment s'est formé ce type d'art qui tient une si grande place dans l'histoire? quels liens a-t-il avec la vie commune? un

manuscrit bien connu de Saint-Gall, en un dessin naïf, représente une colombe — le Saint-Esprit — introduisant son bec dans l'oreille du pape Saint-Grégoire, au moment où il dicte les « neumes » à un scribe. Il suffit de connaître les emprunts de toute sorte faits par le christianisme à l'Antiquité païenne, pour deviner que la véritable explication, pour la musique comme pour le reste, doit avoir un caractère moins mystique.

Au Moyen âge, l'Eglise est un type de société parfait, — ou à peu près : n'oublions pas les divisions théologiques , — réalisant ce que les organisations politiques poursuivent en vain ou ne connaissent que par intermittence : l'unité morale. Elle le doit à la diffusion du dogme qui, en impliquant l'obéissance, supprime la difficulté du problème : la liberté ; elle le doit aussi au chant qui est inséparable du culte public. Il est aisé de voir que tous les caractères du plain-chant sont sociologiques.

L'homme qui accomplit seul un acte religieux, ne chante pas ; il prie en silence. Mais, dès qu'il y a groupement, le chant paraît. Il est donc permis de dire, en renversant l'ordre des termes : partout où il y a chant, il y a société homogène. « C'est un lien d'unité bien puissant, dit S. Ambroise, que le chœur formé par l'assemblée du peuple »[1]. En effet, le chant est par excellence une œuvre collective, et, en retour, un lien social, un instrument de vulgarisation, de pénétration profonde et de discipline.

Jamais cette fonction n'a été plus nette et plus forte qu'au Moyen âge. Alors, le mot « cantus » ne désigne

1. *In Psalm.*, I : « *Magnum plane unitatis vinculum, in unum chorum totius numerum plebis coire.* »

pas seulement les mélodies rituelles, mais le chant en général, comme si l'Eglise était non pas *une* société, mais *la* société. C'est avec ce sens que Martin Gerbert employait encore ce mot *cantus*, en 1774. Ignorant la virtuosité individuelle, le chant ne vit que par la communauté qui collabore[1], grâce à lui, avec l'officiant; il est la « voix commune »[2] de la société religieuse qui psalmodie *una voce*, *uno corde*[3]. « Le chœur, c'est la multitude réunie dans une cérémonie »[4]. Il n'y a plus ici, comme chez les Romains, de *sacra* spéciaux pour chaque famille ; par le chant, la société laïque tout entière, impliquée dans la société religieuse, devient un être collectif qui concentre ses sentiments, sa pensée, son verbe, dans un acte commun. Le monde profane est pris dans les mailles des mélodies liturgiques et, par suite, les caractères, naturels ou conventionnels qui le différencient sont ramenés à l'égalité : riches et pauvres, chefs et sujets, clercs et laïques, jeunes et vieux, hommes, femmes et enfants sont rapprochés, réconciliés, identifiés par la musique[5]. Telle est la vertu d'unification que possède le choral[6].

Comme la liturgie elle-même, le chant est traditionnel. L'Eglise chante « suivant l'exemple des prédécesseurs »[7], en voulant faire revivre l'esprit antique.

1. *Succinit*, *respondet*, ὑποψάλλει.
2. φωνή κοινή (Clément d'Alex.).
3. Saint Augustin *de Verbis apost.*, Serm. 10).
4. *Multitudo in Sacris collectus.* (*Ibid.*, L. I, 3.)
5. Saint Jean Chrysostome, *in Psalm.*, CXLV.
6. *Ubicunque chorus est, ibi diversæ voces in unum canticum congeruntur* (Saint Jérôme, *in Psalm.*, CXLIX.)
7. *Secundum exemplum prædecessorum nostrorum.*. (Concile de Valence, III, ap. 855.

(Nous ne connaissons d'ailleurs que des musiques fondées sur la tradition, de même que tous ceux qui parlent, tiennent leur langage de quelqu'un). Le nom de S. Grégoire n'est nullement celui d'un compositeur, mais une étiquette individualiste donnée à la tradition quand elle se fixe, à la fin du VIe siècle ; S. Grégoire se borne à compiler, à ordonner, à « centonizer ». Son œuvre musicale, — en admettant qu'on ait le droit de parler ainsi — est un acte d'administration qui codifie des éléments venus des latins, des grecs[1], des juifs.

En même temps qu'il est traditionnel, le chant est objet de foi (au sens que l'observateur historien peut donner à ce mot) ; il est trop près du texte sacré, pour ne pas lui emprunter un caractère rituel[2]; on ne le pratique pas à cause de sa beauté, comme, de nos jours, certaines pièces d'orgue, mais parce qu'il fait partie des choses prescrites. Dans les églises, il n'y a encore ni « auditoire », ni artistes. Le chant est un des signes de la croyance, car on considère comme son prototype « le concert des Anges célébrant la gloire de Dieu dans le Ciel ».

Dans le monde chrétien, il se développe et se propage suivant la grande loi sociologique, l'imitation,

1. La langue grecque a été en usage dans la communauté chrétienne jusqu'au IIIe siècle de notre ere.

2. Inconsciemment, les archéologues modernes sont dans cet état d'esprit quand ils s'appliquent, avec tant de rigueur à reproduire, d après les manuscrits, la version exacte des mélodies grégoriennes. Il faut remarquer en passant qu'on ne songe pas à faire un travail de ce genre pour le texte des Psaumes, bien qu'on sache que leur dernière rédaction latine ne reproduit pas exactement le texte original hébreu.

qui est une sorte de tradition rayonnante dans l'espace. S. Grégoire en le réglant, n'avait en vue que l'Eglise romaine : peu à peu, le chant romain devient universel, mais en subissant plus ou moins l'influence des pays où les circonstances politiques et la force d'expansion de l'idée religieuse le font pénétrer : de là ses diverses formes (chant ambrosien, grégorien, mozarabe, gallican) qu'on a comparées à des dialectes ayant pour origine un même idiome et assimilables aux langues romanes[1].

De ces premiers faits, quelques autres pourraient être logiquement déduits. Essayons de nous représenter les fidèles qui remplissaient les Eglises dans les premiers siècles du christianisme, à une époque où l'ignorance était si profonde ; d'après les tableaux des peintres primitifs, imaginons, pendant l'office, les visages des contemporains d'un Aurélien de Reomé (IXe siècle) pour qui les livres imprimés n'existent pas et dont chacun aurait pu dire, comme la mère de Villon :

> ... Rien ne sais ; oncques lettres ne lus :
> Au moutier vais, dont suis paroissienne,
> Paradis peints où sont harpes et luths
> Et un Enfer où damnés sont boullus.

Pour de tels croyants[2], le chant est un moyen mnémonique tout indiqué. Afin de remplir ce rôle, il se réduit à la plus grande simplicité possible ; il est ce qu'on appellera plus tard, *planus cantus*, le plain-

1. Hypothèse bien séduisante de Dom Mocquereau (*Paléogr. mus.*, t. I).

2. Sur l'ignorance au IXe siècle, voir la lettre d'Aurélien à l'archichantre Bernard (dans Martène, *Monum.*, t. I, p. 121 et suiv.).

chant. Gardant une fonction sociale-religieuse, il ignore, systématiquement, toute préoccupation d'*art*. (Ainsi s'expliquent les scrupules de Saint Augustin qui se reprochait de prendre trop de plaisir à la musique.) De ceux qui le pratiquent, il n'exige d'abord aucun don naturel; en vertu du principe « corde, non voce cantandum », il est accessible à tous, même à celui dont nous dirions aujourd'hui qu'il n'a pas de voix[1]. Bien qu'il soit capable, en certains cas, de traduire les sentiments élémentaires, la tristesse et la joie, il exclut *l'expression*, la cantilène passionnée[2], et toutes les nuances qu'elle comporte. Il exclut l'intensité puissante des sons[3], les mouvements rapides, les pathétiques inégalités du rythme, en un mot tout ce qui aujourd'hui est considéré comme musical et constitue *l'art* du professionnel.

Unisonique, moyen en tout, donnant à ses notes une égale durée, il se rapproche beaucoup du langage verbal dont il épouse l'allure, les coupes, les inflexions, les cadences. A l'origine, il est à peine distinct du *parlé*, « vicinior pronuntianti quam canenti ».

Dans la liturgie la plus ancienne, celle de Milan, il y a des récitatifs terminés par un intervalle de quarte ou de quinte dont on trouverait instinctivement le dessin mélodique en se bornant à bien lire les paroles[4].

1. Le κακόφωνος peut chanter à l'église (Saint Augustin, *Confess.*, ch. xxxiii. — Cf. Nicet, *De Bono psal.*, ch. iii.

2. *Constit. apostol.*, l. V, ch. ix. — Cf. Clément d'Alex., *Strom.*

3. Règle de Saint Benoist, ch. xx, lii.

4. Par exemple, les leçons ordinaires de matines (Jube Domine *benedicere*. Tu autem Domine nostri *miserere*), les *leçons* de l'Écriture aux dimanches et aux jours solennels, les passions des martyrs, l'épître, l'évangile, etc.

Le principe général de l'organisation du plain-chant, est, dans le fait sociologique le plus important (le langage), un phénomène capital : l'accent tonique. Le chant en est le développement et la floraison ; de lui, il tire son système de notation[1].

Avec les mélodies qu'il dégage ainsi, il constitue un répertoire qui, en dépit de l'ampleur des livres liturgiques, est très-limité : il se borne à quelques timbres caractéristiques, assez peu nombreux d'abord, pour que la tradition orale suffise à les conserver; sur le tard seulement, quand la liturgie s'est développée, on songe à les fixer par des signes graphiques très-généraux. Dans cette période récente elle-même, quand des offices nouveaux réclament des airs nouveaux, on fait servir des mélodies anciennes et déjà en usage, adaptation contraire à nos idées d' « art », mais conforme aux habitudes de l'activité collective, qui procède par répétition et imitation.

Dans l'exécution pratique, les principales formes adoptées sont traditionnelles, ou d'origine populaire universelle : chant antiphonique (partage en deux chœurs) et chant responsorial (un chœur répondant à un soliste).

Les modes dont on se sert sont empruntés aux Grecs (comme l'indiquent leurs noms : *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus*) ; et les Grecs eux-mêmes ont reçu des Orientaux d'Asie-Mineure quelques-uns de ces modes

1. L'accent aigu, d'après les témoignages décisifs trouvés au Mont-Cassin par de Coussemaker, d'abord tracé de bas en haut par les scribes, puis de haut en bas avec un *appuyé* de la plume, en tête du signe, sur le parchemin, a donné naissance à la virga des neumes, enfin à la note caudée moderne.

qui vont bientôt reparaître, avec leurs dénominations ethniques, dans la musique occidentale.

Les clausules des mélodies grégoriennes et les traits principaux de leur structure ne sont pas déterminés par des raisons artistiques, mais par la nature du texte liturgique (catalogue de Réginon).

Enfin, le plain-chant est impersonnel, anonyme. Il l'est resté, alors même que des talents individuels, au cours des siècles, venaient l'enrichir. Les mélodies ne sont jamais accompagnées, comme de nos jours, d'un nom de compositeur. Elles sont considérées comme œuvre de la communauté, et, par suite, comme sa propriété. (Remarquons qu'il n'en est ainsi ni pour les sermons, ni pour le texte des hymnes, ni pour la liturgie proprement dite.)

Pas davantage ne sont mis en vedette, ou simplement recueillis par les historiographes, les noms des chantres les plus habiles — il y en eut, forcément, de médiocres et d'excellents — malgré les écoles spéciales où on les soumet à une discipline hiérarchisée. C'est encore la voix de la communauté qui est sur leurs lèvres ; tout élément musical individuel est absorbé, disparaît. La société seule semble avoir une existence.

Les ouvrages didactiques eux-mêmes, qu'ils soient signés ou non, n'échappent pas à cette loi. Dans la période antérieure au contrepoint, — lequel marque une révolution et une ère nouvelle — ils sont impersonnels. D'habitude, le moine qui écrit un traité de musique, ne cherche nullement à exposer des vues originales et à les défendre : ayant à doter la bibliothèque de son monastère d'un livre qui lui manque,

il se trouve un peu dans la situation d'un de nos instituteurs ayant à enseigner le système métrique ou quelque autre « matière » : il est surtout préoccupé d'exposer avec exactitude une sorte de savoir anonyme et de se conformer à la tradition. Loin de fuir les redites, il doit les rechercher. De là ces Traités, si différents du « plagiat » moderne, bien qu'ils en évoquent à chaque instant l'idée ; de là cette application inlassable, fastidieuse pour nous, à reproduire uniformément des légendes qui remontent à Pythagore, à la Bible, et font corps avec « la doctrine ».

Tels sont les caractères du chant religieux au Moyen âge. Il est issu d'un certain type très pur de vie sociale et de ses antécédents historiques ; en même temps, il a pour fonction d'en maintenir l'unité. Entre cette musique et la vie collective il y a constamment action et réaction.

§ 4. — LE CONTREPOINT ET SES RÈGLES FONDAMENTALES

Borné à l'unisson et attaché à des formes traditionnelles, le plain-chant était incapable de progrès ; quand de nouveaux offices étaient introduits dans la liturgie, il ne pouvait que se répéter lui-même ou adapter à de nouvelles paroles latines des mélodies désappropriées. A côté de lui, à partir du XIe siècle environ, apparaît et se développe peu à peu un type de chant qui est la création vraiment originale et féconde du Moyen âge : le contrepoint. Il débute gauchement et péniblement ; mais c'est à lui qu'appartient l'avenir. Il envahira la vieille musique reli-

gieuse ; il aura pour points d'aboutissement Palestrina, Bach, Beethoven...

La division de la Cantilène primitive en plusieurs parties simultanées, différentes par la tessiture, était tout indiquée au musicien curieux de changement par la classification naturelle des voix : voix d'enfants et de femmes (*soprano*, *alto*), et voix d'hommes (*ténor*, *basse*) ; elle était également suggérée par le désir tout naturel d'adapter la musique aux différenciations de la vie collective et de donner une image, dans le chant choral, des groupements sociaux. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que la polyphonie s'est surtout développée dans les pays, comme les Flandres, où régnait l'esprit de franchise municipale et de corporation, et dans ceux qui, comme Venise, poussaient très loin le luxe et la pompe des assemblées aristocratiques.

Une société, selon la définition de Tarde, est constituée par des gens qui s'imitent, tout en se distinguant individuellement les uns des autres. Dans cette musique nouvelle, où le problème était de concilier la multiplicité avec l'unité, l'*imitation* est devenue la loi générale de la composition.

Le premier genre sérieux dans lequel les musiciens s'exercent, est le canon, où une même mélodie se répète d'une partie à l'autre, comme une ondulation dont le champ deviendrait de plus en plus grand. Pendant longtemps, les progrès du canon se sont confondus avec ceux de l'art musical lui-même. Puis, la musique acquiert plus d'indépendance ; elle organise ses motets et ses madrigaux d'après le triple principe qui est à la base de toute vie sociale : imitation, opposition, adaptation.

La composition instrumentale pure lui est étrangère pendant un très long temps ; elle reste sous l'influence directe du langage verbal, et ne commence à s'en détacher que sur le tard, dans un âge de transition qu'on peut placer à l'époque de la Renaissance. Il suffit de parcourir les titres des ouvrages publiés dans la seconde moitié du XVIe siècle — Recueils de danseries, Jardins musicaux, Trésors, Vergers de mélodies, etc., — pour voir qu'ils sont « accommodés aussi bien à la voix, comme à tous instruments musicaux » ; et qu'ils peuvent servir « per cantare e sonare d'*ogni Sorte* ». L'idée d'écrire une pièce pour un instrument spécial n'existe pas encore, ou à peine.

On est effrayé de la multitude des faits sociaux et de la complexité des événements d'histoire politique dont il faudrait faire intervenir l'analyse, si l'on voulait expliquer d'une façon complète comment la polyphonie, après s'être développée aux XVIe et XVIIe siècles, est arrivée à constituer des genres de composition qui nous apparaissent aujourd'hui comme dégagés de toute attache avec les réalités ambiantes, dans une sorte de splendide isolement. Pour éviter de nous égarer en un sujet où on peut toucher à tout, et où il est impossible de tout dire, prenons une des œuvres d'où est sortie la symphonie à grand orchestre, et essayons de reconstituer sa genèse.

§ 5. — ANALYSE DE LA SONATE DE J.-S. BACH EN *LA* MINEUR, AU POINT DE VUE SOCIOLOGIQUE

J'ouvre un recueil des œuvres de J.-S. Bach. La première pièce est une Sonate pour piano en *la*

mineur. Elle se compose de quatre mouvements : un *adagio*, de forme libre (non périodique) ; un *allegro*, fugue à trois voix ; un *adagio*, de même forme et de même étendue que le premier ; un *allegro moderato* (allemande) suivi d'un allegro (courante), d'un andantino (sarabande) et d'un allegro (gigue). L'examen de cette œuvre très complexe, donne lieu aux observations suivantes :

1° La forme abstraite « *Sonate*, en *la* mineur » est d'abord le point terminus d'une évolution qui est partie de la forme concrète, c'est-à-dire de la musique associée au langage, pour arriver à la forme abstraite (musique sans paroles). Les premières pièces symphoniques, publiées en 1597 par Giov. Gabrieli, étaient « pour la voix *ou* pour les instruments » ; jusqu'en 1651, on emploie l'un pour l'autre les termes *Sonata* et *Canzone* ; c'est après Neri, organiste de Saint-Marc à Venise (milieu du XVIIe siècle) que le mot *Canzone* est remplacé définitivement par le mot *Sonata*.

Les danses, qui vont jouer un si grand rôle dans la genèse de la Symphonie classique, et qui figurent au nombre de quatre dans la pièce de Bach, ont été, elles aussi, primitivement écrites sur des airs à chanter, avec paroles. Le compositeur italien Gastoldi avait publié en 1591, à Venise des *Balleti a cinque* (5 voix) *con li suoi versi* (avec leurs vers) *per cantare, suonare et ballare* » ; le compositeur anglais Thomas Morley avait écrit des « Ballets à six voix » (Londres, 1595) ; l'allemand Valentin Haussmann, un recueil de trente-sept pavanes (Nuremberg, 1604) dont les dix premières sont accompagnées de paroles érotiques, etc...

Donc, du langage chanté à la musique instrumentale

pure, il y a eu des échelons que nous pouvons retrouver. Quelques-uns sont fournis par les compositeurs italiens; nous savons que Bach a été, à certains égards, leur élève. Nous allons d'ailleurs en voir de nouvelles preuves.

2° Cette Sonate en *la* mineur apparaît tout de suite, sur le simple énoncé des titres, comme la juxtaposition de deux œuvres de genres différents, comprenant chacune un *adagio* et un *allegro*. La première est proprement la sonate d'église, *Sonata da chiesa*, qui commençait habituellement par un mouvement grave et majestueux « ensuite duquel on prenait quelque fugue gaie et animée »; la seconde est la sonate *da camera*, sonate de chambre, « formée de suites de plusieurs petites pièces, propres à faire danser » (Brossard, *Dict. de musique*, 1703). Par analogie, et pour faire une symétrie ou un rythme régulier dans la composition, cette seconde partie commence ici, comme la première, par un adagio.

Bach a donc réuni une chose profane et une chose religieuse; s'il l'a pu, c'est que déjà cette réunion avait été faite avant lui par l'évolution des mœurs. En Italie, les églises étaient des salles de concert en même temps que des musées. A Saint-Marc de Venise, pendant le XVIIe siècle, il y avait un véritable orchestre composé de violons, de violes de gambe, de théorbes, de cornets, de hautbois et de trombones. A Salzbourg, jusqu'en 1783, entre l'épître et l'évangile, on jouait une sonate (Mozart en a composé 17 pour cet usage). Nous voilà loin du plain-chant. L'église a évolué, tout comme la société civile!

3° Après ces observations générales, examinons le

style même de notre sonate. A première vue, il apparait comme plus approprié au violon qu'au piano. Ce n'est nullement le résultat d'une fantaisie ou d'une habitude individuelles ; malgré l'exemple reçu de son père, malgré sa compétence technique et les fonctions qu'il exerça à Weimar, pendant neuf ans, dans la chapelle du grand-duc, Bach n'était nullement violoniste-virtuose : il a subi l'influence d'un état d'esprit extérieur à lui et très général, dans l'explication duquel il faudrait faire intervenir encore les usages de l'Église.

Les œuvres instrumentales composées au XVIe siècle dans le nord de l'Italie par les organistes et les virtuoses de Venise, par les membres des *Académies* ou par l'École romaine, offrent toutes cette particularité : le violon y prédomine (sans doute parce que c'est l'instrument le plus capable d'imiter la voix humaine et de *chanter*). En l'adoptant, l'Église avait fait ce qui n'était guère possible à une Académie, à une École ou à de grands seigneurs artistes : elle l'avait popularisé. Bach a cédé à cette sorte de vogue, en faisant glisser le style du violon sur le piano.

4° L'*adagio*, écrit dans cet esprit, est, en réalité, un Prélude. Il ne faut rappeler ici ni l'*exorde* de l'orateur, ni l'*intrata*, ni l'*ouverture*, ni le *récitatif* précédant l' « air », ni l'*introit* liturgique, ni toutes les formes qui annoncent ou préparent quelque chose d'important et de rythmé, mais simplement le prélude d'orgue, destiné à mettre d'accord les fidèles qui vont exécuter un choral. Ce prélude d'orgue est devenu d'abord un simple prélude (non suivi de chant), et, par une dernière transformation, un

adagio. C'est une transformation analogue à celle qui plus tard, dans la symphonie, remplacera le menuet par le scherzo. Cette réminiscence des fonctions de l'orgue sera habituelle (sous la forme d'un adagio d'introduction) dans les symphonies de Haydn, moins fréquente chez Mozart, de plus en plus rare chez leurs successeurs, — et les raisons sociologiques de ce fait sont faciles à deviner : comme l'esprit public, l'esprit musical s'affranchit peu à peu de l'Église.

5° La fugue qui suit est, en somme, un choral sans paroles. On distingue habituellement la fugue instrumentale, où Bach a excellé, et la fugue vocale, dont Hændel est le maître ; en réalité, il n'y a qu'une sorte de fugue : la fugue vocale, écrite pour *un groupe de catégories* de chanteurs, puisqu'elle est formée de « voix » faisant marcher ensemble des mélodies diverses qui se meuvent dans un registre normal. En cela, Bach a suivi les modèles que lui avaient légués les Néerlandais, les Flamands, les Allemands du XVIIe siècle et les Italiens ; il n'est pas le créateur de la fugue : il la tient des maîtres du Nord et des maîtres du Midi.

6° La deuxième partie de l'œuvre, Sonate « de chambre » soudée à la précédente, débute par un adagio auquel succède une « Suite » formée de danses : allemande, courante, sarabande, gigue. La coordination de ces danses en un tout ayant l'unité tonale et thématique, est le résultat d'une seconde évolution, dans certains faits de la vie profane, dont voici les phases successives :

On danse d'abord avec un chant qui sert d'accompagnement ;

Ce chant est doublé par un instrument;

Le chant disparaît, l'instrument est employé seul;

On songe à faire entendre le chant (dissocié des paroles et devenu instrumental) en dehors des réunions où l'on danse;

Les musiciens voyageurs colportent les airs de danse de ville en ville et de pays en pays; les relations internationales favorisent et étendent ces échanges;

En présentant les airs de danse, on les range dans un ordre où l'agrément doit naître du contraste des rythmes lents et vifs, de la succession des mesures ternaires et binaires;

(C'est pendant la guerre de Trente Ans, 1618-1648, où Italiens, Espagnols, Français, Suédois, Danois, Polonais avaient rapproché leurs mœurs avec leurs armes, que le cosmopolitisme chorégraphique s'est constitué; et, selon toute probabilité, c'est un musicien de l'école du Hollandais Sweelinck, mort en 1621 qui a créé la « Suite pour piano ». Bach est né en 1685);

Enfin, on a l'idée de réunir ces danses en un tout artistique appelé *Suite*, qui passe dans la Sonate, y atteint son dernier degré de désappropriation, et s'y dissout bientôt, — non sans léguer à la musique symphonique des rythmes et des cadres de mesure encore aujourd'hui reconnaissables.

Religion, vie profane, chant, musique d'orgue, musique de violon, danses empruntées à l'Italie (courante), à l'Espagne (sarabande), à l'Allemagne, types de composition venus du Nord et du Midi et constitués eux-mêmes sous l'influence de multiples faits

sociaux : tels sont les éléments qu'une analyse grossière, bornée à la distinction des formes les plus apparentes, constate dans une sonate de Bach.

On voit que le compositeur est loin de tout inventer par lui-même ; on voit aussi combien est inexact le jugement cent fois reproduit, d'après lequel Bach est « un pur allemand » — *echt deutsch*, disent nos voisins. Une des erreurs les plus manifestes que commettent les peuples (erreur fortifiée instinctivement par la complicité d'une critique chauvine dans chaque pays et par celle d'une critique mal informée, hors de chaque pays), c'est de croire qu'ils ont pour mission de faire une œuvre vraiment nationale et de protéger jalousement contre tout alliage la pure substance de leur génie ; en réalité il y a entre les peuples les mêmes liens nécessaires qu'entre les individus d'un même pays : chacun d'eux reçoit, modifie, transmet une civilisation en marche qu'il n'a pas créée et qu'il se borne à marquer, au passage, d'une empreinte nouvelle.

Il va sans dire que si nous avions examiné un oratorio, une cantate ou un opéra, la recherche d'une conclusion sociologique eût été encore plus facile ! Pour être complet, il faudrait entrer dans le détail du style. Je ne ferai pas ici ce minutieux travail ; je me bornerai à une seule observation, pour montrer qu'il serait possible et légitime de rattacher à l'état de la vie collective, pris à un moment donné de l'histoire, certains caractères de la phraséologie musicale.

§ 6. — LA MUSIQUE SOUS L'ANCIEN RÉGIME ET PENDANT LA RÉVOLUTION

Voici deux faits qui me paraissent significatifs. 1° Notre musique française, sous l'ancien régime, est pleine d' « agréments ». A chaque instant, la ligne mélodique s'infléchit pour faire des grâces : le coulé, le mordant, le grupetto, le trille, ce qu'on a appelé en français « broderie » et en allemand « *manieren* » (mot cruel!) y est prodigué.

Cet usage, que l'on trouve suivi jusque dans la composition pour orgue, vient sans doute du clavecin qui a été chez nous la base de l'éducation musicale, et dont les notes un peu courtes ont besoin d'être soutenues ou amplifiées par des accessoires; mais ne trouve-t-il pas son explication dans l'état des mœurs sociales? Ces « agréments » sont les papillottes, les rubans, les nœuds et les mouches d'une musique essentiellement mondaine, dont Saint-Aubin nous donne une idée exacte dans sa célèbre gravure, *le Concert;* le bel esprit et la coquetterie des salons trouvent là leur équivalent. L'un des Couperins a écrit qu'en jouant, le claveciniste doit regarder l'auditoire et lui sourire; on devinerait cette règle, alors même qu'elle n'aurait pas été formulée. Très éloigné de l'âge où l'art était populaire, le musicien est alors fonction d'une élite aristocratique; il ne vit que par elle et pour elle; la préoccupation de plaire, par des moyens très doux, est la grande loi de son art, lequel nous paraît tout en révérences et en festons.

2° Parcourons maintenant le répertoire si considé-

rable[1] de la musique après 1793. Le style est tout autre. Plus d' « agréments » et de « manières ». Pendant la période révolutionnaire, l'art musical a pour caractéristiques l'abandon des gentillesses instrumentales, un enthousiasme naïf et déclamatoire qui se traduit par la franchise des rythmes, la simplicité de la ligne mélodique, l'emploi des masses vocales, l'ignorance ou le dédain des subtilités harmoniques. Comment nier la concordance de ces faits avec le changement de mœurs !

Si l'on veut se convaincre que l'évolution musicale est déterminée par l'évolution sociale, rien n'est enfin plus instructif que le spectacle de notre art contemporain.

§ 7. — L'ÉTAT PRÉSENT DE LA MUSIQUE

On pourrait dire d'abord, en groupant les faits secondaires autour des « époques », que la musique a eu, elle aussi, ses trois âges : elle a connu un âge théologique avec le plain-chant, un âge métaphysique avec les grands symphonistes Bach, Haydn, Mozart, Beethoven ; aujourd'hui, avec nos compositeurs si préoccupés de réalisme, elle serait dans l'âge positiviste. Une des lois de la civilisation, c'est que l'esprit profane, dominé à l'origine par l'esprit religieux, se détache peu à peu de lui, se différencie et s'organise à part. Cette loi est la même pour les arts du rythme. La musique s'est séparée de l'Eglise, après avoir été sa chose ; elle s'est affranchie, en apparence pour se

1. Publié par M. Constant Pierre (publications de la Ville de Paris).

permettre des libertés mondaines, en réalité pour arriver à l'expression des sentiments naturels, en dehors des dogmes.

Ce que représente un Beethoven, historiquement, dans ses œuvres symphoniques, c'est l'émancipation définitive d'un art qui a commencé à se libérer de l'ancienne tutelle à l'époque de la Réforme et de la Renaissance, et qui, désormais, ne connaît plus que l'humanité, la nature et la religion naturelle.

Ce que représentent nos compositeurs contemporains c'est cette liberté absolue, ne s'exerçant plus seulement *in abstracto*, comme dans les symphonies classiques, mais revenue à des applications concrètes, naturalistes et sociologiques avec une indépendance qui ne connaît pas de contrainte.

C'est un état qui a sa grandeur et ses périls ; des faits nombreux montrent avec évidence son lien avec l'évolution politique.

Aujourd'hui s'efface de plus en plus la division de la musique en genres distincts et hiérarchisés d'après leur noblesse, division qui était analogue, autrefois, à celle de la société en étages superposés. Cette confusion des genres, résultat de la confusion des classes et du rejet de toute convention, est surtout visible au théâtre : grand opéra et opéra-comique empiètent constamment l'un sur l'autre et sont devenus à peu près indiscernables. La transformation est également visible dans la symphonie. A quel genre peut-on rattacher une œuvre comme le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de M. Debussy ? Tous les anciens cadres sont brisés, ou ne peuvent plus servir.

Ce qui caractérise présentement notre organisation

sociale, c'est un état de renouvellement profond et intégral, où la poussée démocratique et individualiste renverse, ou ébranle les vieilles conventions de tout ordre. Le même fait se produit dans la musique. On peut le résumer d'un mot : l'anarchie.

En politique « anarchie » signifie *absence de souverain;* en matière d'art, il veut dire : absence de toute loi imposée sous une forme quelconque au compositeur.

Il n'y a plus d'école prépondérante, avec un chef quasi officiel pour grouper autour de lui la majorité des talents : les systèmes d'esthétique sont aussi nombreux et divers que les partis politiques : parmi nos musiciens, il y a des révolutionnaires, des indépendants, des conservateurs-libéraux, des classiques intransigeants, des néo-classiques ralliés, des socialistes qui déclarent n'écrire que par et pour le peuple, et pour qui la butte de Montmartre vaut mieux que l'ancien Olympe.

Plus d'orientation générale et commune ! Liberté complète dans le choix des sujets — fournis autrefois par la mythologie — et dans la manière de les traiter.

Au livret d'opéra en vers, succède le livret en prose; au personnage à casque ou à pourpoint, l'ouvrier des faubourgs, tel que l'a peint Zola dans ses romans ; à la mélodie carrée, une sorte de récitatif inorganique ; à la prépondérance de la mélodie sur l'accompagnement, un régime mixte et indivis qui nivelle tout ; à l'emploi discret de l'orchestre devant les chanteurs virtuoses, un déchaînement de forces instrumentales dans lequel semblent gronder les voix formidables de la foule.

La grammaire musicale elle-même, avec ses règles si longtemps tyranniques, n'a plus d'autorité absolue. Entre le langage de Rameau ou de Gluck et celui de certains musiciens du jour, il y a la même distance qu'entre le style de Boileau et celui de Stéphane Mallarmé ou de tel autre « décadent ». Les consonances pures qui donnaient jadis à la musique une décence mondaine de bon aloi, deviennent presque une exception ; tout ce qui est dissonant, insolite, agressif, est considéré comme expressif par excellence. La régularité du rythme est soigneusement évitée. On croit qu'une œuvre, pour être très belle, n'a pas besoin d'être très claire.

Ce qui favorise cet état de dissolution, et, en même temps, de renaissance féconde — c'est que les acousticiens, qui pourraient imposer certaines bases à la syntaxe musicale, ne s'entendent pas. Eux aussi, ont été divisés par l'esprit critique. La royauté de Helmholtz fut passagère; et la physiologie musicale a été, en un sens, l'affranchissement de la musique, parce que ne lui disant rien qui eût un caractère d'évidence comme les théorèmes de géométrie, elle a perdu le droit de donner des directions aux artistes.

*
* *

Il y a enfin un dernier point de vue auquel la sociologie pourrait se placer pour expliquer la musique. Toute composition a besoin, pour exister, de certains instruments propres à son exécution ; et, inversement, la qualité, le nombre des instruments disponibles ou utilisables exerce une influence incontestable sur

la nature de la composition. Or, fabriquer un instrument de musique est un travail très complexe et fort délicat qui suppose un certain état de la science, de l'industrie et des relations internationales. Je n'énumérerai pas les inventions qu'on doit à la lutherie, au cours du XIXe siècle, et qui ont permis aux musiciens d'obtenir des effets insoupçonnés il y a deux cents ans ; à propos de la sonate dont il a été question plus haut, je veux seulement rappeler quelques-unes des pièces qui entrent dans la construction d'un violon, en prenant le cas (le moins favorable en apparence à la thèse sociologique) où le violon n'est pas fabriqué mécaniquement, mais à la main, par un seul et même ouvrier.

Le luthier met à contribution un grand nombre de pays et de corps de métiers. Il lui faut : l'érable de Suisse ou de Bohême pour le fond, les éclisses, le manche, la tête et le chevalet du violon ; le sapin de Suisse pour la table, l'âme, la barre, les taquets ; l'ébène pour la touche, le cordier, le bouton et différentes parties de l'archet ; le palissandre pour les chevilles ; le bois des îles, le bois de fer, l'ivoire, la nacre pour la baguette ; la colle de Cologne pour assembler les parties de l'instrument : la soie, l'argent, le cuivre blanchi ou le bronze en fil pour entourer la corde du *sol*. (La chanterelle doit supporter exactement une tension de 7 kilos 500 ; le *la*, une tension de 8 kilos ; le *ré*, de 7 kilos 500 ; le *sol*, de 7 kilos 25 ; et de telles mesures réclament l'intervention de plusieurs spécialistes).

Avec les vernis, les brosses et les pinceaux, le rouet pour filer les cordes, la vapeur de soufre pour

les blanchir, il faut au luthier une série d'outils à peu près semblables à ceux des menuisiers (une trentaine environ, dont chacun est lui-même le résultat d'un travail collectif). Et on devine sans peine que la détermination de ces matériaux et des règles de leur emploi, est le résultat d'une longue suite d'expériences, de tâtonnements, de comparaisons, où chacun imite le voisin en le corrigeant, et profite de ses erreurs comme de ses trouvailles.

§ 8. — CONCLUSIONS DE LA DEUXIÈME PARTIE

En résumé, les formes de la composition, aussi bien que les parties expressives de la musique et les éléments de la grammaire, sont tributaires de la vie sociale : elles lui doivent leur *habitus* et leur intelligibilité. Au langage, la musique emprunte ses inflexions, ses cadences, ses césures, son mouvement, ses timbres, son harmonie imitative, son goût pour les « images » substituées à une reproduction des choses qui serait impossible ; aux liturgies, au jeu, à la danse, elle emprunte ses principales constructions rythmiques. Enfin, d'un bout à l'autre de son histoire, elle évolue parallèlement à la société, en reflétant tous les changements de la vie publique, les progrès de l'esprit laïque, de la science et du travail industriel.

Avons-nous par là une explication du phénomène total qu'il fallait étudier ?

Je n'ose l'affirmer. Il y a des théoriciens qui se contenteront peut-être des analyses que nous venons de faire. Je ne saurais répéter combien serait puérile,

pitoyable — antiscientifique — la méthode qui consisterait, pour expliquer un art, à négliger le fait artistique par excellence qui lui est essentiel et le constitue. C'est déjà beaucoup, sans doute, de pouvoir rendre compte de toutes les modalités de la composition à l'unisson ou à plusieurs parties : mais il resterait à expliquer l'acte spécial de synthèse qui anime toutes ces formes, en un mot la pensée. Méconnaître ce dernier fait, c'est se mettre en dehors de la musique et se condamner à des dissertations à *côté*, que le musicien a le droit de considérer comme n'étant que les bagatelles de la porte quand on prétend leur donner une autre valeur que celle d'une contribution modeste et limitée.

Il ne suffit pas de dire que la pensée musicale, sous prétexte qu'une de ses caractéristiques est l'absence de concepts, est comme le point terminus d'une série d'abstractions de plus en plus hautes. Le mathématicien, l'algébriste, pensent aussi sans concepts ; tout ce que nous pouvons affirmer — en laissant de côté le problème des origines dont la solution, sur un point capital, nous échappe — c'est que, dans la période où l'histoire de la civilisation peut être étudiée directement à l'aide de documents positifs, nous voyons l'esprit du compositeur se former comme celui de l'écrivain qui manie la langue verbale : il reçoit un enseignement ; il appartient à une Ecole, alors même qu'il ignorerait les Conservatoires ; il lit ou il entend beaucoup de musique : il emmagasine dans sa mémoire quantité de formules qui passent bientôt à l'état inconscient, et lui font faire, à son insu le plus souvent, soit de l'imitation, soit de la contre-imita-

tion. Il procède toujours de quelqu'un, alors même qu'il prendrait le contre-pied des habitudes de style de ce quelqu'un. Tous les symphonistes modernes, français ou étrangers, doivent une part de ce qu'ils sont à Beethoven. Or, Beethoven vient de Mozart; Mozart, de Haydn : tous viennent de Bach et de Hændel qui sont le point d'aboutissement de la Renaissance. La Renaissance est le développement de la musique du Moyen âge, laquelle est dominée par le plain-chant : et le plain-chant est le confluent de plusieurs arts mélodiques encore mal connus : art latin, art grec, art juif.

Tout se tient et s'enchaîne. Mais cette série a un commencement; et en prenant l'histoire ainsi à rebours, on ne fait que reculer le problème...

Notre seule ressource est d'admettre que cet acte délicat par lequel une syntaxe de sons devient un langage très expressif, n'est pas le privilège d'un artiste spécial, affiné par des siècles de civilisation, mais a son principe dans l'humanité elle-même, celle de tous les âges et de toutes les latitudes. Partout, l'homme est sentimental, imaginatif, superstitieux; il est donc musicien, foncièrement, en vertu d'un instinct obscur qui, peu à peu, se précise et aboutit. Une foule quelconque n'est jamais insensible à la belle musique; sans doute il y a des gens qui, en écoutant une symphonie, sont froids, ne comprennent pas, restent fermés. Mais on peut les classer parmi les « anormaux ». Songez qu'il y a aussi beaucoup de bossus, de boiteux, d'aveugles-nés, etc... Ce n'est pas d'après eux qu'on définit l'homme !

TROISIEME PARTIE

LA PENSÉE MUSICALE ET LA PHYSIOLOGIE

GÉNÉRALITÉS

Avant d'être ému, de penser et de faire partie d'un groupe social agissant, l'homme est constitué par le fonctionnement de certains organes ; et l'étude de sa nature physique sert habituellement de base ou d'introduction à l'étude de sa nature intellectuelle.

En parlant physiologie à cet endroit seulement du présent livre, nous suivons un ordre insolite, et qui pourra sembler paradoxal. Il a été déterminé par la préoccupation de commencer notre enquête par l'observation d'un fait spécifique susceptible de servir de base à une certitude, et par le dessein de n'entrer qu'ultérieurement dans la région des hypothèses. Le fait spécifique, c'est la pensée musicale, sans laquelle il n'y a pas de musique; la région des hypothèses, c'est ce que le vulgaire appelle « la science ».

Après avoir étudié les modalités de la pensée musicale, nous allons étudier ses conditions. La première est la structure de notre oreille; mais ici com-

mence un domaine nouveau, celui des phénomènes très compliqués et obscurs qui se placent à la limite de la vie subjective et de la vie objective, et au sujet desquels les observateurs les plus ingénieux, malgré leurs efforts pour rester fidèles à l'esprit scientifique, ne peuvent bien souvent que faire des hypothèses échappant au contrôle expérimental. Ils ne sont pas partout réduits, il est vrai, à un aveu d'ignorance. En songeant à ce qui est connu comme à ce qui reste inconnu, on peut dire que l'acoustique physiologique est une région de merveilles.

Il est d'abord certain que les impressions sonores produisent en nous des réactions involontaires, purement mécaniques. Des expériences bien conduites, et dont les résultats ont été enregistrés avec une précision mathématique, permettent de considérer ce fait comme acquis. La musique produit des réactions sur le système respiratoire, sur la circulation, sur les nerfs, sur la périphérie. Sans doute, si on s'était borné, pour étudier ces phénomènes, à constater l'effet produit par l'audition d'une gamme majeure ou mineure, par *un* accord consonant ou dissonant, par *une* note aiguë ou grave, on n'aurait pu tirer de là aucune conclusion, à moins de faire un emploi incorrect du mot « musique » ; mais on a expérimenté avec de vraies compositions — une marche funèbre de Chopin, une élégie de Massenet, une mélodie de Wagner, de Gounod, etc. — et les résultats obtenus s'imposent comme tout fait bien constaté.

Voici cependant où commence une véritable usurpation de la physiologie :

On a voulu se servir des réactions observées pour

expliquer l'émotion musicale, en faisant à la musique une application des idées de James. D'après James, il ne faut pas dire : cet homme pâlit, tremble, respire avec précipitation, a des yeux hagards, etc., *parce qu'il éprouve le sentiment de la peur;* il faut dire : cet homme éprouve le sentiment de la peur *parce que, sous l'influence d'une image, il a pâli, il a tremblé*, etc. Il ne faut pas dire : cette jeune fille rougit parce qu'elle éprouve un sentiment de timidité, mais : elle éprouve un sentiment de timidité *parce qu'elle a rougi*. En un mot, le phénomène psychique n'est que le retentissement dans la conscience du phénomène physiologique. C'est ce dernier qui déterminerait tout.

Cette façon de comprendre l'ordre des choses est très paradoxale — ce qui ne signifie nullement qu'elle soit fausse — mais il paraît bien difficile de l'appliquer à la musique.

Il est certain qui si on admet d'abord que la musique, n'opérant pas sur des concepts, est affaire de pure sensation (c'est ce que dit à peu près Hemholtz), l'explication du phénomène musical devient relativement facile. Mais ce principe est un postulat. Quand on expérimente avec autre chose que des bruits de pelles entendus par des chiens, des malades ou des idiots, le phénomène psychique et le phénomène physiologique forment un complexus tel, et si soudain, qu'il est impossible de dire quel est celui des deux qui est antérieur à l'autre : la méthode purement scientifique, soucieuse d'affirmations toujours contrôlables, ne permet pas un tel dogmatisme.

Des objections moins générales peuvent être faites à la thèse physiologique intransigeante. Ainsi, beau-

coup de personnes éprouvent des troubles de l'appareil respiratoire, circulatoire, nerveux, en entendant lire un beau poème par un ecteur incapable d'employer les artifices du comédien et les séductions de la voix sur l'oreille ; en ce cas, n'est-ce pas le sens des mots, et non pas seulement leur organisation acoustique, qui produit l'effet ?

Il y a un frisson de la périphérie qui passe pour être le signe de l'impression du « sublime » ; je remarque qu'on l'éprouve assez souvent, au théâtre ou au concert, à propos de choses qui sont assez insignifiantes, mais que l'esprit de l'auditeur, en vertu de son activité propre, interprète à sa manière, en mettant dans les formules entendues un sens différent de celui que l'auteur a voulu y mettre.

Il y a enfin des observations manifestement inexactes ou d'ordre exceptionnel, que certains physiologistes ont cru pouvoir prendre comme base d'une doctrine, par suite de généralisations illégitimes. Ainsi, dans un *Bulletin de l'Académie de médecine* (1895), on lit que le mode mineur a « un caractère de faiblesse, d'indécision et de tristesse » et qu'il possède « une aptitude spéciale pour l'expression des états *dépressifs* de l'humanité ». Ces affirmations (de M. Ferrand) permettent de voir combien l'étiquette « scientifique » est trompeuse. Il est possible qu'en certains cas et sur certains sujets, le mode mineur ait produit ces effets restrictifs de tristesse et de dépression ; mais où prend-on le droit de généraliser ? Nous avons montré plus haut qu'il y a des milliers de chansons populaires qui expriment la joie et qui sont en mineur. Personnellement, je serais disposé à dire que le mode

mineur exprime l'énergie virile, avec un caractère sérieux et une tendance à l'action qui est tout juste le contraire de la tristesse et de « l'état dépressif » ; c'était d'ailleurs l'opinion de toute l'antiquité, qui voyait dans le mode dorien — un des types de notre mineur — un reflet du génie de Sparte ! Alors, que signifie, au point de vue « scientifique », une doctrine qui se heurte à de telles objections ?

Trop souvent les physiologistes travaillent sur des cas anormaux, négligent les faits contradictoires, et font cependant des inductions qui enveloppent tout. Au nom de l'esprit scientifique, il convient de les ramener à plus de prudence.

Voici une autre erreur matérielle parmi beaucoup d'autres (j'entends par là un certain nombre de légendes qui ont été prises comme vérités réelles et base de doctrine). Dans la plupart des ouvrages consacrés à une théorie physiologique de l'art musical, on voit mentionné ce fait, — à titre d'argument — que de tout temps, il y a eu une thérapeutique fondée sur le chant ou sur la mélodie instrumentale. Il me paraît difficile d'interpréter plus à contre sens les données de l'histoire. Il est parfaitement exact, nous le savons par de très nombreux témoignages, qu'on a employé la musique pour essayer de guérir certaines maladies ; mais si nous remontons aux origines de cet usage, nous trouvons la croyance suivante : un malade est un individu dans lequel est venu habiter un mauvais Esprit ; et la musique peut le guérir, parce qu'elle agit *sur les Esprits*. Une telle superstition a pour base un fait (pouvoir *moral* du chant) qui est tout juste à l'opposé de la thèse physiologique :

si elle peut être mise à profit par un système, en matière de musique, c'est par le système intellectualiste, et, plus encore, par le système métaphysique — transcendental !

Admettons donc que la musique produit des réactions de l'organisme; mais avouons qu'en certains cas il nous sera impossible de dire, en formulant une loi, si ces réactions sont antérieures, concomitantes ou consécutives aux effets purement psychiques de l'expression. Si on nous cite une expérience, nous nous assurerons d'abord qu'elle a eu pour objet un phénomène vraiment musical; nous exigerons que toutes les conditions du phénomène aient été réalisées; nous demanderons sur quoi se fonde la généralisation.

Enfin, en abordant cette nouvelle partie de notre programme, préparons-nous à recueillir encore une contribution, — non une tyrannique doctrine d'ensemble.

CHAPITRE I

Fonction de l'oreille.

Indiquons les étapes du voyage qu'accomplissent les sons avant d'arriver au sens spécial qui en fait la synthèse et les transforme en musique : 1° un corps élastique, en dehors de nous, est mis en vibration ; 2° cet ébranlement se communique à l'air et s'y propage ; il arrive à l'appareil récepteur et transmetteur, l'oreille ; 3° il pénètre dans une partie de l'oreille, le labyrinthe, où il vient affecter les extrémités des filets d'un nerf spécial ; 4° le son est transmis à un centre localisé dans le cerveau ; 5° de là, il arrive à la conscience.

Les deux premières étapes de ce voyage ont été parfaitement explorées ; on *voit* et on peut *écrire* tous les mouvements qui s'y produisent. C'est à l'étape n° 3 que commencent les difficultés.

La constitution générale de l'oreille est connue ; mais tous ses éléments anatomiques ne paraissent pas avoir été épuisés par l'analyse ; ce qui est surtout ignoré, c'est le rôle de chaque pièce dans la triple

fonction de recevoir, de transporter et communiquer les ondes sonores aux parties sensibles.

Je ne lis jamais, dans les livres les plus récents, une description de l'oreille, sans penser aux traités de géographie où certaines terres lointaines, voisines des pôles, portent le nom des voyageurs heureux qui les ont explorées pour la première fois. On a fait, il n'y a pas longtemps, on fera encore sans doute, dans les tissus auriculaires, des découvertes auxquelles des noms de savants resteront attachés ; on est encore loin de pouvoir exposer d'une façon complète et satisfaisante le mécanisme de l'audition.

Deux hypothèses sont en présence. Celle de l'accommodation fragmentaire et celle de l'accommodation totale, variable et souple.

1° La première est celle que Helmholtz a adoptée[1]. Quand on vient de découvrir des éléments nouveaux dans le domaine de l'infiniment petit, on résiste difficilement à la tentation de leur attribuer un rôle décisif pour la solution du problème dont on est préoccupé. D'après Helmholtz, l'oreille aurait pour la perception de chaque son un organe spécial : un de ces piliers élastiques, dits piliers *de Corti*, formant voûte au-dessus de la membrane basilaire et s'arc-boutant par leurs sommets. On aura une idée de leur grandeur quand on saura qu'on en a compté 30.000 et plus. Ils seraient assimilables, lorsqu'ils reçoivent le choc des ondes sonores, aux touches d'un piano cédant sous la pression de l'exécutant. On est allé jusqu'à dire que chacun de ces piliers, vibrant sous

1. *Die Lehre von der Tonempfindungen*, edit. all. de 1877, p. 227.

l'influence d'un son déterminé, pouvait se diviser et donner des impressions partielles selon les lois de la résonance multiple[1]!

Bien que cette théorie dégagée de l'invraisemblable hypothèse que je viens de mentionner ne soit pas encore une doctrine définitive, et me répugne un peu, je dois dire qu'elle trouve un sérieux appui dans les expériences de M. l'abbé Rousselot qui a continué et perfectionné sur plusieurs points l'œuvre de Helmholtz. Voici l'indication très sommaire des travaux que l'abbé Rousselot a institués dans son laboratoire de phonétique expérimentale au Collège de France.

Le son de chacune des voyelles *ou*, *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, n'est pas simple, mais formé d'un groupe de sons composants, à intensité déterminée, parmi lesquels un ou deux sont caractéristiques. Pour saisir nettement ce phénomène capital, M. l'abbé Rousselot a construit un résonnateur très ingénieux, bien supérieur à celui de Helmholtz, car au lieu de ne servir que pour un son simple déterminé, il permet de relever toute la série contenue dans un composé donné. C'est un cylindre à fond mobile ; tandis que devant une de ses extrémités une voyelle est émise, on rapproche, de façon continue, le fond de l'instrument de la source d'émission : on modifie ainsi la longueur de la colonne d'air : par là on met le résonnateur en état de vibrer successivement, par sympathie, avec *tous* les sons simples qu'on rencontre au passage, et on les rend reconnaissables à l'oreille en les isolant, chacun à son tour ; il suffit, à un moment quelconque, de

1. Mach. *Beitrage zur Analyse der Empfindungen*, Iéna, 1866, p. 113.

relever la dimension donnée au cylindre pour avoir la longueur d'onde et, par conséquent, le nombre de vibrations permettant d'identifier le son perçu.

Cette expérience, base de toutes les explications ultérieures, une fois bien établie, on observe les faits suivants. Certaines oreilles malades, au lieu de percevoir le son composé, tel qu'il est dans l'usage courant, ont une impression toute différente. On leur dit *u* et elles entendent *o*; on leur dit *é* et elles entendent *i*, etc... L'explication qui semble s'imposer, c'est que, dans la série des organes récepteurs, ces oreilles ont des lacunes, des îlots de surdité, qui, en certains cas, ne leur permettent pas de saisir le composant caractéristique de la voyelle émise; elles ont en même temps des restes auditifs qui, agissant isolément, leur font saisir avec une intensité prédominante *un* harmonique qui devrait être comme fondu dans une synthèse; et selon que cet harmonique est plus ou moins éloigné du son caractéristique normal, le timbre de la voyelle perçue se trouve modifié. Le résultat peut être différent, mais du même genre, si l'oreille perçoit *deux* harmoniques *voisins* de la caractéristique.

De tout cela, ont peut tirer des conséquences qu'il est facile de prévoir. Si, à l'aide du résonnateur perfectionné (dit *résonnateur universel*) on commence par déterminer, objectivement, la composition de toutes les voyelles; et si, d'autre part, on observe, dans un cas unique, la façon dont une oreille malade perçoit une voyelle, il est facile d'en déduire comment la même oreille se comportera devant toutes les autres voyelles. En second lieu, on est amené à croire que *tout se passe, dans le mécanisme de l'audition, comme*

s'il y avait un organe spécial pour la perception de chaque son simple.

C'est une idée séduisante; mais a-t-elle un caractère de certitude? D'abord, comment admettre que des fibres de 1/20 de millimètre puissent sympathiser avec des sons ayant une longueur d'onde considérable?

S'il y a 3.000 fibres, comment se fait-il que le nombre des sons perceptibles soit si inférieur à ce chiffre? Admettons qu'il y ait 200 fibres pour la perception des bruits; il en resterait 2.800 pour les sons musicaux; et comme ces sons musicaux ne comprennent pas plus de sept octaves, cela ferait 400 fibres pour chaque octave, soit un peu plus de 33 sons dans un intervalle de ton entier. En d'autres termes : entre *ut* 2 et *ré* 2 nous devrions percevoir le plus facilement du monde puisque nous avons, par hypothèse, un organe spécial pour chacun d'eux 33 sons différents!...

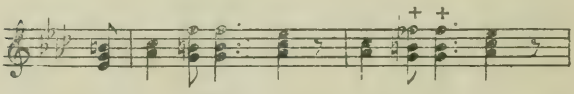
On a objecté aussi que les oiseaux, qui ont l'ouïe si fine et le sens musical relativement développé, ne possèdent pas de piliers. Cette objection a paru décisive. Alors on s'est rejeté sur les fibres dites *de Hensen*, au nombre de 60.000, et dont chacune, elle aussi, serait accordée pour un son déterminé...

2° La seconde hypothèse principale il y en a de secondaires est celle de l'accommodation totale. L'oreille serait un instrument très souple dont les éléments n'auraient pas de fonction spécialisée, mais qui se modifierait selon les sollicitations venues du dehors, en s'ajustant d'ensemble aux divers sons à percevoir.

Cette opinion soulève moins de difficultés; c'est celle

que nous accepterions volontiers, à une condition toutefois : c'est qu'on admette que l'oreille ne s'accommode pas seulement et nécessairement d'après les sensations venues de l'extérieur, par une sorte de mécanisme pur, mais d'après les images déjà localisées par l'habitude dans les centres cellulaires de l'écorce cérébrale, d'après une idée qui vient imposer sa forme à la sensation, en un mot d'après le sens musical lui-même. Prenons un exemple. Voici une formule de Wagner (*Rheingold*) :

qui, émise sur le piano, me fait percevoir le groupe *sol-mi* comme un intervalle de sixte juste appartenant au troisième renversement de l'accord parfait *ut, mi, sol*. Voici une autre formule de la même partion plainte des Filles du Rhin qui ont perdu l'Or) :



Ici, je perçois le *même groupe* (émis par *les mêmes touches* du piano) comme appartenant à un accord de septième diminuée ayant pour fondamentale la dominante d'*ut;* et cette distinction n'est pas une subtilité d'analyse : tout auditeur saisit ce changement, qui produit le très bel effet d'une plainte douloureuse, étrange, enveloppée de poésie.

Entre *sol-mi* ♮ et *sol-fa* ♭, il y a une différence assez

notable. *Sol-mi* $= \frac{125}{75}$; *sol-fa* $= \frac{128}{75}$, soit, entre les deux, un intervalle exprimé par le rapport $\frac{128}{125}$. Pourquoi, avec un instrument à notes fixes comme le piano, ai-je l'impression très nette de cette non-identité ? Pourquoi *sol-mi* est-il perçu comme consonance et *sol-fa* comme dissonance, bien que, sur mon clavier, les périodes de vibrations produisant ces deux groupes soient exactement les mêmes ? N'est-ce pas à cause de ce qui précède et de ce qui suit les deux intervalles, dans l'une et l'autre formule ? Leurs antécédents et leurs conséquents ne sont pas les mêmes; c'est pour ce motif que je les perçois différemment.

L'impression acoustique se ramène donc ici à la perception d'un rapport : or, un rapport n'est jamais donné par une sensation : aucune fibre, si délicatement organisée qu'on la suppose, ne connaît cela : l'intervention d'un acte de l'intelligence est nécessaire. L'oreille semble donc s'accommoder, en certains cas, d'après d'autres lois que celles de la physiologie.

Une modulation enharmonique quelconque offrirait un exemple analogue. Il y a là une transformation instantanée du phénomène sonore en phénomène musical, qui constitue précisément l'originalité des faits physiologiques. L'oreille ne fait pas l'audition comme un moule détermine la forme de la matière fluide qu'on y verse : à la réceptivité passive s'ajoute un acte rapide qui apprécie, défait, refait, met au point l'œuvre du sens auditif.

Il n'y a pas de dissonance plus désagréable, en soi, que celle de $mi = \left(\frac{5}{4}\right)$ contre $mi \neq \left(\frac{125}{96}\right)$; et Schumann lui fait produire un effet charmant dans son lied *Mondnacht!* La dissonance de seconde majeure et de seconde mineure ne revient pas moins de dix fois dans une pièce exquise pour piano du même Schumann : *Einsame Blumen* (Fleurs solitaires). Partout ailleurs elles seraient intolérables; là encore, c'est la marche des parties, les antécédents et les conséquents du contrepoint, le *sens* en un mot, qui impose à l'oreille une impression très agréable !

On peut citer un phénomène du même genre, dans des cas bien curieux où il semble que l'intelligence musicale ait une influence directe sur la qualité du son. On connaît l'expérience que l'on fait avec des lames de bois convenablement taillées et de densités différentes: chacune d'elles, tombant isolément sur le parquet, donne l'impression d'un simple bruit. Si on les fait tomber dans un certain ordre, elles donnent l'impression très nette de la gamme. Il faut admettre ou bien que l'esprit modifie instantanément la sensation (l'onde sonore restant la même), ou bien que l'oreille ne réagit pas comme l'appareil dont on a pressé le ressort, et possède une sorte de « jugement ».

Il parait impossible d'expliquer les phénomènes très complexes de l'audition, si l'on part de ce principe que l'oreille est un mécanisme fonctionnant d'après des lois purement physiques et fixées de façon immuable; il en est autrement si l'on admet une sorte de compénétration de la vie psychologique

musicale et de l'organe auditif, et si l'on considère cet organe comme étant actuellement au stade d'une évolution qui n'est peut-être pas terminée.

§ 1. — ÉDUCABILITÉ DE L'OREILLE

Si l'on songe que tous les instruments primitifs sont faits pour un petit nombre de notes, et si l'on tient compte des analogies que fournit l'étude générale de l'évolution, il est permis de conjecturer que l'oreille, considérée comme réagissant à certaines sollicitations venues du dehors, a commencé par des manifestations fonctionnelles très limitées. Elle a pu n'être sensible, dans le principe, en ce qui concerne les sons soumis à la périodicité, qu'aux intervalles fondamentaux : la quinte, la quarte. Cette hypothèse semble autorisée par les descriptions qui nous sont parvenues des lyres primitives et par l'histoire de la gamme, bornée d'abord à quatre notes : *ut*, *fa*, *sol*, *ut*. L'introduction du *la* et du *mi* a été attribuée à Terpandre, celle du *si* et du *ré* à Pythagore.

Chez les modernes, le passage du simple au composé a été aussi lent; la composition dans le genre chromatique ne date que de l'époque où Cyprian de Rore écrivait ses madrigaux (milieu du XVIe siècle).

Un processus analogue paraît caractériser l'histoire de la notion des couleurs. Ni dans le Coran, ni dans la Bible, pas plus que dans les hymnes du Rig-Véda, la couleur du ciel (le *bleu*) n'est mentionnée. Le rouge et le jaune, sortes de « dominantes », sont les premières différenciations effectuées, parce qu'ils correspondent aux ondes d'éther les plus longues et les plus

puissantes. Pour Aristote, l'arc-en-ciel n'a que trois couleurs ; le vert, le bleu, et leurs nuances ne sont devenues qu'assez tard des sensations spécifiques.

Comme la rétine acquérant de nouvelles aptitudes sous le choc incessant des molécules de l'éther, l'oreille a pu se perfectionner peu à peu sous l'influence de circonstances telles que la chasse, la guerre, et toutes les relations de la vie sociale. Elle est aujourd'hui le sens artistique par excellence, certainement supérieur à celui de la vision, car ses impressions ont donné lieu au langage qui est le plus capable d'unifier des individus, de créer des émotions collectives, et qui ensuite a réagi sur l'oreille elle-même.

Elle n'est plus une machine dont l'étude relève uniquement de l'anatomie et de ses microscopes ou de la physique, mais un organisme dans les tissus duquel pénètrent à chaque instant des phénomènes d'ordre psychique. L'oreille a une mémoire purement organique, analogue à celle qui s'emmagasine dans les doigts du virtuose, capable de jouer « par cœur » les compositions les plus difficiles tout en suivant une conversation sur un sujet quelconque. Elle compare ; elle apprécie ; elle juge, tout autrement que d'après l'intensité du choc, la distance qui la sépare de la source d'émission. Elle choisit, — car une des merveilles de sa structure, ce n'est pas seulement qu'elle entende, mais aussi qu'elle n'entende pas certains sons qui, tout en étant musicaux, rendraient la musique impossible s'ils étaient perçus. Elle est arrivée à un tel degré de sensibilité, que certains conflits de vibrations lui sont une souffrance réelle.

Elle distingue les nuances les plus fines; enfin, si elle fait la synthèse du son, elle excelle — et c'est là sa supériorité sur l'œil — à faire l'analyse d'un groupe de sons.

L'œil ne sait pas analyser ses impressions. Si, par exemple, nous faisons tourner rapidement un disque sur lequel auront été juxtaposées des bandes de toutes les couleurs, l'œil ne percevra qu'une résultante : la couleur blanche. Au contraire, faites sonner un accord parfait : si son oreille est tant soit peu éduquée, l'auditeur distinguera les trois notes, leur hauteur, leur timbre. Alors qu'il nous est difficile d'admettre que nous avons des états de conscience simultanés, il dira si la première note est émise par un violoncelle, la seconde par un alto, la troisième par un instrument à vent. Au milieu de l'exécution d'une symphonie par quatre-vingt ou cent musiciens, le chef d'orchestre, choqué par un à peu près de justesse, fera signe à l'un de ses musiciens pour qu'il abaisse ou tende légèrement sa chanterelle. Ajoutons que l'œil ne saisit bien que les ondes situées devant lui. L'oreille au contraire reçoit également les ondes sonores, alors que le sujet tourne le dos à leur source, leur fait face, ou se trouve placé de côté.

Tout cela suppose sans doute un mécanisme supérieur, dont on donnerait une bien faible explication en disant que le besoin d'entendre a fini par créer les moyens d'entendre; mais il faut admettre que la vie psychique se mêle aux organes qui en sont la condition, et que la limite de la physiologie ne peut pas être indiquée très rigoureusement. De même qu'entre

le corps sonore et l'appareil récepteur il faut un milieu de conduction, tel que l'air; de même, en allant des filets nerveux et des centres du cerveau à la conscience, les vibrations semblent traverser un milieu formé d'habitudes, d'images localisées, d'aptitudes innées ou acquises...

CHAPITRE II

Localisation des images.

Si, reprenant le voyage dont les grandes lignes ont été indiquées plus haut, nous en étudions la dernière étape, — celle où les ondes sonores ont fait parvenir leur ébranlement au cerveau — nous constatons des phénomènes très curieux dont l'indication doit ici trouver sa place. On a voulu tirer de ces phénomènes des conclusions qu'ils ne comportent pas. Ils ne sont nullement inconciliables avec la thèse de la pensée musicale (fonctionnant comme la pensée verbale, mais sans concepts) soutenue au cours de ce livre. J'ai déjà eu l'occasion de reprocher à certains savants de juger la musique d'après des expériences de laboratoire qui ne méritent pas le nom de musique. Nous verrons qu'ils ne sont pas toujours fidèles à la méthode expérimentale, et arrivent quelquefois à parler comme des théologiens.

Le langage articulé verbal et le langage musical, — l'un traduisant la pensée, l'autre traduisant l'émotion qui en est l'accompagnement — se trouvent étroitement unis, à l'état embryonnaire, dans la parole

instinctive et naturelle, observable chez le non-civilisé, chez l'enfant, ou chez l'homme ému qui donne libre cours à son émotion; mais ils se trouvent unis à peu près comme deux personnes qui se toucheraient dos à dos, si bien qu'au premier pas, elles s'éloignent l'une de l'autre pour commencer des évolutions très différentes.

Le premier langage se compose de mots dont le sens est conventionnel et partiellement intelligible; le second est formé de sons qu'on a appelés de véritables gestes des muscles phonateurs, provoqués par des réactions involontaires, et d'un sens universellement intelligible. Il arrive un moment où l'élément logique de la parole et l'élément mélodique se différencient, bifurquent, s'organisent à part. Cette dissociation pourrait avoir son symbole dans le schéma de la lyre, dont les deux cornes, parties de la base de l'instrument, suivent, après un point de départ commun, des directions contraires.

D'abord, chacun des deux langages, primitivement unis, s'enrichit de fonctions nouvelles. Ainsi le langage verbal qui, primitivement, n'en avait que deux: l'audition et l'émission articulée, s'enrichit de l'écriture et de la lecture; le langage musical, à l'audition, à l'écriture, à la lecture et au chant, ajoute l'exécution instrumentale. En second lieu, on croit que chacune de ces fonctions est rendue possible par la localisation dans le cerveau de ce qu'on peut appeler, bien qu'un tel mot soit assez impropre, des groupes d'*images* distincts. A vrai dire, cette doctrine des localisations ne se présente pas avec l'évidence d'une observation anatomique: elle a été récemment battue

en brèche y compris la théorie de Broca par un des élèves les plus distingués de Charcot, le docteur Marie ; et, après la riposte de Déjerine, on peut dire que la question reste encore ouverte. Cette réserve faite, voici le très bref résumé d'une théorie dont nous avons surtout à retenir les principes généraux.

En ce qui concerne la parole : les images auditives verbales se localisent, d'après la plupart des physiologistes, dans la partie postérieure de la première temporale, et, selon quelques auteurs, dans la première circonvolution du lobule temporo-sphénoïdal gauche, dit « centre de Wernicke » ; les images visuelles des mots se localisent dans le lobule pariétal inférieur, dit « centre de Déjerine » ou « de Kussmaull » ; les images d'articulation, dans la partie postérieure de la troisième circonvolution frontale gauche, en un point dit « centre de Broca ». Quant aux images graphiques (dont la localisation, il est vrai, est repoussée par beaucoup de neurologistes) elles auraient pour siège de concentration et d'activité un point situé au pied de la deuxième circonvolution frontale et dit « centre d'Exner ».

Pour la musique, l'hypothèse doit sans doute intervenir plus d'une fois, et l'observation n'est pas aussi avancée. Dans le cerveau comme dans l'oreille, les grands voyages de découvertes sont encore nécessaires et difficiles. Cependant (abstraction faite du centre graphique), le parallélisme des localisations musicales et verbales paraît fort soutenable aux plus experts en la matière. Les images de la sensation auditive musicale se localiseraient dans un centre qui serait une fonction spécialisée du centre auditif

général; les images visuelles nécessaires à la notation, se localiseraient en un centre, inclus lui-même dans celui de la vision générale; les images permettant l'émission et le chant, spécialiseraient une fonction de la parole articulée; les images graphiques, indispensables à la direction des mouvements qui réalisent l'écriture, se localiseraient (?) dans quelques groupes cellulaires du centre de l'écriture verbale. Quant à l'exécution instrumentale, elle procéderait de plusieurs localisations fonctionnelles, les mêmes muscles n'étant pas toujours mis en jeu : ainsi le pianiste joue avec ses mains; l'organiste avec ses mains et ses pieds; le flûtiste avec ses mains et son appareil respiratoire, etc.

La distinction de ces deux groupes de fonctions : langage verbal, langage musical; et, dans chacun des groupes, celles des spécialisations, est fondée sur l'observation clinique. C'est en effet en étudiant de près les irréguliers, les hystériques, les aliénés, les dégénérés, les victimes de tares héréditaires, et en examinant de très près la connexité ou l'indépendance de certains troubles, qu'on a pu déduire logiquement l'existence des divers centres, leur synergie totale, ou inégale, ou partielle. On avait constaté d'abord que les fonctions du langage musical ne se perturbaient pas en même temps que celles du langage verbal et que souvent, sinon toujours, celles-ci ou celles-là pouvaient être altérées ou réduites à l'impuissance tandis que les autres restaient normales: il a bien fallu reconnaître qu'elles constituaient deux systèmes physiologiquement distincts.

Au surplus, j'imagine que tout en se servant des

lésions hémorragies, ramollissement, etc... que la maladie a fait naître dans des cerveaux jusque-là normaux, les neurologistes considèrent comme un pis-aller les preuves tirées de cas irréguliers.

§ I APHASIES ET AMUSIES

La localisation sur des points distincts, et dans un système à part, des images musicales, confirme l'indépendance et l'originalité que nous avons attribuées à la musique. Cette différenciation du mécanisme physiologique aboutissant à un dualisme d'autonomie, se déduit de l'observation des aphasies et des amusies.

On appelle aphasie la perte des fonctions du langage verbal, et « amusie », celle des fonctions du langage musical. L'une et l'autre peuvent être totales ou partielles, en intéressant soit les centres d'images sensorielles (lecture), soit les centres d'images motrices (chant, écriture, exécution). Enfin, elles peuvent ne pas être concomitantes. Voici quelques observations que j'emprunte au docteur Ingegnieros[1] :

1° Un jeune homme de vingt-cinq ans, ayant l'habitude de faire beaucoup de musique, se met un soir au piano. Il reste immobile, comme frappé d'impuissance. Il ne trouve rien à jouer. Il lui semble que « la mémoire s'est enfuie de son cerveau ». Il ouvre une partition. Il ne sait plus la lire. Il essaie de siffler, de chantonner le début de ses mélodies préférées ; il ne trouve rien. L'inhibition est complète. Le sujet a perdu complètement le langage sous toutes ses formes

1. *Le langage musical et ses troubles hystériques* (Alcan, 1907).

et dans toutes les fonctions : mémoire, chant, lecture, exécution. (*Amusie totale, sensorielle et motrice.*)

2° Une jeune femme, à l'âge de vingt ans, a eu une attaque hystérique ; depuis, toutes les fois qu'elle se met au piano, elle croit jouer « sur un instrument qui n'aurait pas de cordes ». Elle a conservé le chant et l'exécution par simple mémoire musculaire, mais elle n'entend ni ce qu'elle chante, ni ce qu'elle joue. La perte de l'audition musicale est complète pour tous les instruments et toutes les voix. (*Amusie partielle, sensorielle : surdité.*)

3° Une femme de vingt-deux ans a une oreille excellente, lit parfaitement, écrit aussi, mais la phonation musicale et l'articulation (du langage verbal) sont entièrement supprimées. (*Amusie partielle, motrice, combinée avec mutisme.*)

4° Une jeune fille de dix-sept ans, à la suite de convulsions provoquées par des contrariétés amoureuses, perd la faculté de chanter, tout en continuant à lire, écrire, entendre et exécuter la musique. En même temps, toutes les fonctions du langage verbal sont supprimées. (*Amusie motrice partielle, combinée avec aphasie motrice complète.*)

5° Une jeune femme devient incapable de remuer les doigts sur le piano, tout en restant capable d'entendre la musique, de la lire, de l'écrire. (*Amusie motrice partielle.*)

On a constaté aussi des anomalies dues non plus à une lacune, mais à des conditions irrégulières, à l'exagération ou à la perversion d'une fonction. Une jeune femme de vingt-neuf ans ne peut plus lire un texte imprimé qu'en le chantant avec toutes les

inflexions mélodiques d'une romance interminable, continuellement improvisée. Le sujet de la lecture, journal, lettre, livre de science, roman, etc., n'a aucune influence sur le chant. C'est une synergie morbide d'une fonction des images sensorielles dans le langage articulé, et d'une fonction des images motrices, devenues prépondérantes, dans le langage musical.

Une jeune créole est poursuivie par le souvenir d'une chanson d'opérette : elle en est obsédée principalement la nuit, et en perd le sommeil : — c'est une prédominance, avec répercussion sur l'organisme général, de la fonction des images sensorielles et motrices.

Une jeune violoniste du Conservatoire de Montevideo échoue à un concours qu'elle a fortement préparé, et son échec entraîne une attaque convulsive. Dix ans après, elle a encore horreur du violon ; chaque fois qu'elle en entend jouer, elle a une attaque. Elle a dû s'éloigner de toute vie mondaine. — C'est une exagération partielle du fonctionnement des images sensorielles due à une association d'idées devenue indissoluble.

Un homme prend d'abord en aversion les exercices de piano : peu à peu, toute musique, vocale, instrumentale, lui devient intolérable : enfin les cloches, les sifflets, les sirènes, les sonnettes électriques lui donnent une irritation invincible. En entendant passer une fanfare, il s'évanouit. — C'est la même maladie : hyperesthésie d'un centre d'images sensorielles, sans association d'idées.

Une jeune femme, de goûts bizarres, aimant beau-

coup la musique, assez bonne pianiste, divise son répertoire en plusieurs groupes : rouge, vert, bleu, blanc; elle ne perçoit les sons qu'associés à des couleurs. — C'est une connexité morbide de deux groupes d'images sensorielles différentes.

Ces observations, qu'on pourrait multiplier, ont permis de classer les maladies du langage musical, et aussi de considérer ses diverses fonctions comme indépendantes. Il est certain que quand on se trouve en présence d'un malade qui entend la parole mais qui n'entend pas le chant, ou qui peut chanter en perdant la faculté d'écrire la musique, on est en droit de dire que ces diverses fonctions sont diversement localisées. On peut en présenter ainsi le tableau :

I Aphasies	*Sensorielles* (de fonction centripète)	Surdité verbale. Cécité verbale.
	Motrices (de fonction centrifuge)	Aphasie proprement dite. Agraphie.
II Amusies	*Sensorielles*	Surdité musicale. Impossibilité de lire la musique.
	Motrices	Perte du chant. — de l'écriture. — de l'exécution instrumentale.

A ce dernier groupe, il faudrait joindre les *hypermusies*, dues à des exagérations de fonctions, et les *paramusies* dues à des associations morbides devenues plus ou moins indissolubles.

Voyons maintenant les conclusions qu'on peut tirer de ces faits.

Après avoir étudié les centres du langage musical, on a déterminé, par la prédominance attribuée à quelques-uns de ces centres sur les autres, les diffé-

rents types du musicien, et enfin l'intelligence musicale elle-même, qui se résoudrait dans une aptitude au développement de ce langage spécial. Il y a là d'inextricables difficultés que certains physiologistes ont éludées en employant des formules vagues, indignes d'un savant, ou encore, ce qui est pis, des formules contradictoires.

Après avoir demandé à la doctrine physiologique une contribution utile, nous allons être obligé de nous opposer à ses empiètements.

CHAPITRE III

L'intelligence musicale.

A l'état normal, les centres du langage musical sont habituellement synergiques, avec prédominance de l'activité de l'un d'eux, produite par des prédispositions héréditaires, par un instinct congénital, ou par l'éducation. Ainsi, le talent du pianiste qui est virtuose sans être compositeur, suppose le fonctionnement de *tous* les centres, avec prédominance des images motrices. Le mérite de l'amateur qui a une excellente mémoire mélodique (sans avoir en même temps la mémoire des mots ou des chiffres) suppose une activité prédominante des centres sensoriels, presque toujours liée à une certaine aptitude à l'exécution. Mais retenir la musique, la lire, l'écrire (matériellement), l'exécuter : tout cela ne constitue, en somme, que des opérations secondaires. Il y a, au-dessus, l'intelligence musicale. Voyons comment on a essayé de l'expliquer.

J'examinerai brièvement la thèse exposée par le docteur Ingegnieros, parce qu'elle résume les théories les plus récentes. Si elle se présentait comme une simple contribution à l'étude des phénomènes musi-

caux, nous n'aurions qu'à enregistrer les résultats d'expériences qu'elle fait connaître. Mais, de même que Pythagore, après avoir trouvé les rapports numériques exprimant certains intervalles, prétendait en tirer une doctrine sur les étoiles et sur l'organisation de l'Univers, de même aujourd'hui la plupart des savants résistent mal à la tentation de généraliser à outrance et de faire dire aux faits plus qu'ils ne disent en réalité. A chaque instant, ils donnent aux littérateurs ou aux « esthètes » l'exemple fâcheux d'une méthode qui cesse d'être « scientifique », en substituant le roman à l'observation.

L'intelligence musicale, nous dit-on, comprend quatre sortes d'aptitudes :

« 1° L'aptitude individuelle à percevoir les sensations auditives provoquées par les excitations musicales. » — Ceci va de soi et revient à dire que l'intelligent-musical a l'oreille fine.

« 2° La mémoire des sensations musicales, comprenant la conservation des images auditives, le pouvoir de les reproduire, la capacité de les localiser, et le souvenir des états émotifs concomitants avec les excitations musicales. » — Excellente observation, à laquelle il faut souscrire des deux mains. La mémoire est le signe presque toujours certain de l'intelligence musicale, et il est évident qu'elle implique le souvenir des états émotifs provoqués par les excitations antérieures. Le musicien qui, au coin du feu, lit une partition d'orchestre comme il lirait un journal ou un livre, associe les images visuelles des notes à l'effet réel, précédemment éprouvé et conservé par lui, que produiraient les instruments de l'orchestre en jouant

ces mêmes notes. La lecture est une évocation perpétuelle, une sorte d'émotion abstraite produite par une exécution intérieure et muette, fondée sur le souvenir.

« L'intelligence musicale comprend : 3° L'imagination reproductive. — C'est une forme de la mémoire : c'est l'aptitude à ramener dans le domaine du conscient des images qui, une fois perçues, étaient passées à l'état inconscient.

« L'intelligence comprend : 4° L'imagination constructive; la fantaisie musicale proprement dite, à savoir : l'aptitude à transformer et combiner les images sans les subordonner à la mémoire de leur perception primitive. » — Nous pouvons laisser de côté cette nouvelle aptitude, attendu que, pour être un intelligent musical, il n'est nullement nécessaire de savoir composer. D'ailleurs, on pourrait dire que la création musicale, en un grand nombre de cas, et dans sa forme élémentaire, est un ressouvenir d'images déjà emmagasinées. Gardons-nous d'une fausse analogie établie entre le langage verbal et le langage musical ! Quand il s'agit du premier, le fonctionnement normal de l'intelligence comprend l'aptitude à créer, ou transformer et combiner, en même temps que l'aptitude à percevoir. Que serait, en effet, l'individu qui entendrait, mais ne saurait pas parler? Mais quand il s'agit du musicien, l'intelligence peut être très vive, sans lacunes, et se borner à l'audition. Le langage verbal est fondé sur le besoin ou l'utilité ; le langage musical est esthétique, objet de luxe. Le premier se développe entre individus agissant également et au même titre ; le second suppose un public, une distinction essentielle entre agissants et auditeurs désintéressés.

« 5° L'intelligence du musicien comprend encore « l'idéation musicale » prise au sens figuré, d'accord avec ce qu'on est convenu d'appeler « idées musicales »; une certaine coordination ou série d'états émotifs qui sont associés à une idée par l'éducation. Elle est constituée par les trois procès les plus évolutionnés de l'intelligence musicale : *a*) la conception, ou aptitude à comparer, associer et abstraire les divers éléments de la musique et les états représentatifs ; *b*) le jugement musical ou aptitude à percevoir et interpréter les relations d'affinité, différence, quantité, identité, genèse et développement, entre ces éléments et ces états; *c*) logique musicale, ou aptitude à coordonner, subordonner et mettre en rapport les éléments techniques et psychologiques du langage musical, d'une manière analogue à la logique de la pensée verbale ordinaire[1] ». — Ici, nous arrivons au point délicat de la question, et il faut serrer de près le sens des termes qu'on emploie.

Des trois premières opérations mentionnées — *comparer*, *associer*, *abstraire* — nous pouvons laisser de côté les deux premières, attendu qu'elles sont déjà impliquées dans l'aptitude à être affecté par les sensations auditives. Percevoir (musicalement) un son, c'est le rattacher à une tonique, ce qui revient à « comparer et associer ». Quant à savoir *abstraire*, c'est certainement une des conditions essentielles de l'intelligence musicale, si l'on entend par là que, la formule expressive d'un état affectif étant donnée, le musicien doit pouvoir apprécier et goûter cette

1. Dr Ingegnieros, *loc. cit.*, pp. 65-6.

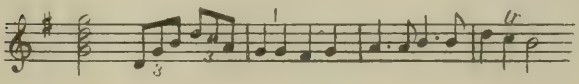
formule en elle-même, en ne tenant plus compte des sentiments ou de l'objet auquel elle était primitivement liée. Ainsi, l'intelligent musical est celui qui, dans un opéra, goûte la mélodie et l'instrumentation en les isolant, et non à la suite du livret et du décor. Toute l'histoire montre qu'en musique, le progrès a eu lieu grâce à cette opération : la musique peu à peu dégagée de la littérature, de l'action utilitaire et des formes visuelles.

Mais, ce départ une fois effectué, d'après quel principe se fait, chez le compositeur, la synthèse indépendante des images musicales, et, chez l'auditeur, la réception intelligente de cette même synthèse? — D'après, nous dit-on, une « idéation », c'est-à-dire « *une certaine coordination*..... » Voilà qui est bien vague, et bien insuffisant!

Une « idée » est une simple image, non un principe organisateur; et les mots que j'ai soulignés pourraient être appliqués à n'importe quoi, car toute chose, quelle qu'elle soit, peut être considérée comme « *une certaine* coordination »; elle a un *proprium quid*. C'est ce *proprium quid* qu'il faut mettre au clair, quand on veut faire œuvre scientifique. Le trouverons-nous dans « l'aptitude à percevoir et interpréter les relations d'affinité, différence, quantité, identité, etc., » des éléments musicaux? Non, certes, car posséder cette aptitude, c'est connaître les règles de l'harmonie, et l'harmonie n'est pas plus la musique que la grammaire verbale, avec ses règles de syntaxe, n'est la poésie.

Le trouverons-nous dans l'aptitude à saisir le rapport qu'il y a entre la phrase musicale et tel ou tel

état d'émotion ? Encore moins : d'abord nous venons de voir que pour être vraiment musicien il faut savoir abstraire ; en second lieu, la perception de ce rapport est le plus souvent impossible. Voici la charmante sonate de Beethoven (op. 49) pour piano :



Je crois en avoir la pleine intelligence — ce qui n'est vraiment pas difficile ! — et j'affirme que nul ne pourrait dire, à moins de braver le ridicule, quel état elle exprime. Il y en a certainement un, mais le compositeur ne l'a pas énoncé, il en aurait probablement été incapable, et nous n'avons nul besoin de le connaître. En second lieu, croit-on que pour entendre cette phrase avec intelligence il suffit de savoir ce qu'est un accord parfait, une quinte, un triolet, une broderie, une note de passage, une médiante, une cadence imparfaite ? Est-ce avec ce pédantisme d'école qu'on écoute la musique d'un Mozart ? Soucieux d'arriver à quelque chose de précis, et manifestement embarrassé, l'auteur que j'ai cité conclut en disant que les éléments du langage musical sont coordonnés « *d'une manière analogue à la logique de la pensée verbale ordinaire* ».

Ceci est très grave. Cela simplifierait tout, si c'était exact et prouvé. Malheureusement, le mot « analogie » implique des différences, en même temps que des ressemblances ; ici, ce sont les *différences* qui constituent le phénomène spécifique ; il ne faut pas les

mentionner dans une formule vague qui résout la difficulté principale par prétérition.

De même qu'il y a une logique dans le langage verbal, il y en a une aussi dans le langage musical : voilà le principe très général qu'on peut poser ; mais l'emploi du mot « coordination » est insuffisant pour l'éclairer (car il faudrait dire d'après quelle loi se fait cette coordination). Quand on se borne à rappeler « ce qu'on est *convenu* d'appeler « idées musicales », on oublie que, depuis Platon, la « Science » a précisément pour objet de contrôler les jugements de convention ou de les expliquer ; on oublie aussi qu'une « idée » est une simple image et ne peut former une synthèse avec d'autres idées que grâce à quelque chose qui la domine.

Des ressemblances *logiques* entre les deux langages ? Je n'en vois pas. L'identité de certains intervalles dans la parole instinctive et dans la mélodie constitue un matériel commun, mais n'oblige nullement l'intelligence à le mettre en œuvre de la même façon. Le rythme de la phrase musicale se décompose exactement comme celui d'une phrase écrite en vers libres, et telle Sonate de Beethoven est construite sur le même plan qu'une Ode de Pindare ; mais le rythme n'est pas la logique. Ce qui le prouve, c'est qu'en l'isolant, on supprime tout intérêt pour la pensée ; je puis en effet reproduire sur un tambour le rythme de la Sonate de Beethoven dont le début est cité plus haut : je n'aurai alors plus rien de musical.

Les moyens d' « expression » (intensité, variations du mouvement, timbres, *nuances*) sont les mêmes, mais la musique peut s'en passer ; ils lui sont pour

ainsi dire extérieurs et viennent de l'exécutant beaucoup plus que du compositeur. Il n'y a aucune indication de « nuances » dans certaines œuvres des plus grands maîtres ; elles ont néanmoins un sens très clair. Pour épuiser toutes les hypothèses possibles, j'ajouterai qu'il y a en musique un art très important dont l'analogue se trouve dans la littérature : c'est l'art du développement. On prend une formule verbale : puis, sur chacun des mots dont elle est faite, on construit, par voie d'analyse, un système de mots plus ou moins étendu. Les plus grands musiciens ont montré leur supériorité dans l'usage de ce procédé ; Brahms l'a poussé jusqu'à l'exagération. Mais, de deux choses l'une : ou bien le « développement » musical est purement formel, et alors de valeur médiocre : ou bien il est organique, essentiel (comme toujours dans Beethoven) et alors il ne fait que renouveler la pensée, et l'explication que nous cherchons se heurte encore à un *proprium quid* inexplicable.

On aura beau multiplier les analyses : à moins de négliger, en un tel problème, ce qui est artistique, et de se mettre ainsi hors du débat ou de s'attarder à de menues choses dont on exagère l'importance, on n'échappera pas à la constatation suivante : être intelligent, en musique, c'est *comprendre*. Comprendre quoi ? — la pensée *qu'est* une mélodie ; c'est être capable de voir un sens là où il n'y a pas de concepts, un sens là où il n'y a pas de mots, une « logique » là où tous les procédés de la dialectique verbale sont exclus et remplacés par une sorte d'intuition directe.

Que cette faculté soit éducable, perfectible à l'aide

de l'exercice et de la culture, c'est ce qu'on ne peut pas contester ; mais n'est-ce pas le cas de l'intelligence elle-même ? L'éducabilité n'est pas une caractéristique ; avant de *mieux* comprendre, il faut d'abord comprendre. Ainsi, avant de donner des soins raffinés à une plante, l'horticulteur le plus habile de Harlem ou de Rotterdam doit commencer par avoir la graine d'où cette plante sortira. Remarquons de plus que l'éducation du langage technique n'est nullement nécessaire à l'intelligence musicale. La foule est très sensible à l'éloquence : elle ignore pourtant la rhétorique. De même, la pensée musicale peut être comprise de gens qui ignorent tout de la musique, non seulement l'harmonie et le contrepoint, mais les notes de la gamme. Le concours actif de tous les centres du langage musical n'est pas nécessaire ; on peut être un intelligent musical sans être exécutant ou chanteur et réciproquement), quelquefois même sans avoir une bonne mémoire.

Le parallélisme établi par les physiologistes entre la localisation des images sensorielles et motrices du langage musical et du langage verbal nous permet de généraliser cette observation et d'en tirer même un argument aussi simple que décisif en faveur de notre thèse : il n'y a aucun rapport nécessaire entre l'activité des centres du langage verbal et la pensée ordinaire.

Oserait-on dire qu'un grand penseur comme Pascal ou Leibnitz est un homme qui entend très bien, a une excellente mémoire, avec une bonne « phonation » et qui calligraphie ses lettres comme un clerc de notaire ? L'intelligent musical est dans le même cas.

Faute d'avoir tenu compte de ce fait évident, on a fait une classification des divers degrés de l'intelligence musicale qui repose en grande partie sur la distinction des centres sensoriels et moteurs, et qui est inadmissible. Il n'est pas sans intérêt de l'examiner, car elle fait intervenir, incidemment, des faits assez curieux.

§ I. — SURDITÉ TONALE ET SURDITÉ MUSICALE DEGRÉS DE L'INTELLIGENCE MUSICALE

Voici comment les physiologistes expliquent et disposent les choses :

1° En partant du zéro absolu, comme disent les physiciens, ils mettent au plus bas degré de l'échelle les « idiots musicaux ». L'idiotie « consiste à entendre des sons de hauteur différente sans en percevoir la différence ». « Ne pas faire la différence, dit Ferrand[1], entre deux notes voisines, croire qu'on entend le même son lorsque le doigt de l'exécutant va plus haut ou plus bas en parcourant les degrés contigus de la gamme musicale..., cela implique une surdité spéciale » appelée surdité tonale. C'est celle de l' « idiot musical ». Exemples d'idiotie musicale : Victor Hugo, qui définissait la musique « le moins désagréable des bruits » ; André Lang qui déclare ne pouvoir entendre une mélodie que quand les paroles sont jolies ; Th. Gautier, dont l'opinion était la même que celle d'Hugo ; Mackaulay, qui selon le témoignage de son neveu, ne put jamais (sauf une fois !

1. Doctrine adoptée par le Dr Ingegnieros, *loc. cit.*, p. 69.

distinguer un morceau d'un autre ; Cuvier, le chirurgien Desgenettes, qui avaient une profonde aversion pour la musique, etc. ; et le Dr Ingegnieros conclut : « *Les idiots musicaux ne perçoivent pas la hauteur des sons ; ils entendent des bruits, au lieu de notes* ».

Dans ce premier exposé que je viens de résumer, je vois un développement littéraire assez humoristique, quelques confusions réelles et une interprétation des faits qui n'a rien de scientifique. Il est assez piquant de refouler un Victor Hugo parmi les « idiots » de la musique ; mais suffit-il pour cela de s'autoriser d'une boutade, — qui d'ailleurs pourrait être interprétée comme un éloge de l'art musical ? Comment ose-t-on parler de la « surdité tonale » de celui qui a magnifiquement parlé de *Palestrina*, et qui a écrit :

Gluck est une forêt ; Mozart est une source?

André Lang est rangé dans la même catégorie, sous prétexte qu'il a dit : « C'est le seul art qu'on nous impose de force, puisque nous ne pouvons pas fuir les sons comme nous nous nous sauvons de la peinture ». Kant a écrit quelque chose d'analogue : celui, dit-il, qui tire de sa poche un mouchoir parfumé, vous oblige, bon gré mal gré, à respirer ce parfum ; de même, au temple, le choral vous impose ses chants. Mais vraiment y a-t-il là une base suffisante pour le diagnostic : *surdité tonale?*

Les témoignages de tel ou tel écrivain sur des personnages aujourd'hui morts devraient être contrôlés, et ne peuvent pas l'être. Tout cela est un peu arrangé, « fait de chic », amusant sous la plume d'un journa-

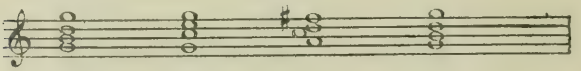
liste, inadmissible quand c'est un clinicien qui parle. La surdité tonale est enfin un cas pathologique et n'existe pas à l'état normal de l'organisme. Si un poète n'aime pas la musique, c'est parce qu'il ne la comprend pas et non parce qu'il a une invraisemblable impuissance à discerner une tierce ou une quinte d'un unisson. C'est une antipathie de genre tout intellectuel, analogue à celle de Lamartine pour les chiffres.

2° Au degré immédiatement supérieur, on place « *l'imbécilité musicale* », c'est-à-dire le cas de ceux « qui entendent bien la musique, mais ne la comprennent pas ». A la bonne heure ! mais le fait de « ne pas comprendre », ne suppose-t-il pas un sens à comprendre ?

On nous cite de petits faits. Goethe se plaignait à Eckermann de ne pas être suffisamment sensible à la musique de Mozart. Napoléon disait que la musique lui troublait le système nerveux et qu'il préférait entendre la plus stupide parce qu'elle le faisait moins souffrir. Grant haïssait la musique ; obligé d'assister à une séance musicale à Paris, il considéra cette heure comme une des plus tristes de sa vie. Napoléon III fronçait les sourcils quand il voyait ouvrir un piano. Gambetta regrettait le temps perdu à écouter de la musique parce qu'elle ne lui produisait aucune impression. Zola ne comprit jamais les délices des amateurs de musique. Stook n'en connut jamais d'autre que l'inévitable *God save the Queen*. Max Müller ne comprenait pas le chant de Lind et il expliquait son infériorité : Je suis aussi réfractaire aux sons que d'autres le sont aux couleurs. Fontenelle plaçait la musique

parmi les choses définitivement incompréhensibles : « le monde, les femmes, la musique et les acrobates » ; etc., etc...

Admettons toutes ces observations, y compris le froncement de sourcils de Napoléon III, interprété comme un signe d'« imbécilité ». Aucun de ces cas ne diffère de ceux qui ont été classés dans le premier groupe ; c'est encore de l'inintelligence musicale. Tels sujets ne *comprennent* pas : de là leur ennui et leur aversion. S'ils ne comprennent pas, ce n'est nullement parce qu'ils sont incapables de rattacher les formules entendues « aux états affectifs qu'elles sont censées exprimer » ; les meilleurs musiciens ne le pourraient pas en écoutant une fugue ou certaines sonates. Ce n'est pas davantage parce qu'ils ignorent la technique. Les rapports d'attraction ou d'inhibition qu'il y a entre les notes peuvent être correctement réalisés et perçus à l'aide de phrases qui ne méritent pas le nom de musique :



Il n'y a là qu'une consécution régulière, dépourvue de sens. La connaissance de la technique n'est pas indispensable à l'auditeur intelligent. Sans doute, on fera preuve d'une bonne éducation en reconnaissant que dans ces quatre groupes il y a un accord parfait de tonique, suivi d'un accord à la sous-dominante, d'un troisième qui est un renversement de l'accord de septième sur la dominante et enfin d'un retour à la tonique ; mais c'est là une preuve de savoir d'école ;

ce n'est pas un signe d'intelligence. En fait, les meilleurs techniciens n'écoutent pas la musique avec cet esprit d'analyse. « Comprendre », c'est tout autre chose ! Et il est tout naturel que, quand on n'a pas compris, la musique paraisse simplement un bruit importun.

3° A fortiori, nous devons rester au même point de vue pour apprécier les deux formes supérieures de l'intelligence musicale : le talent d'exécution et le génie créateur.

Un pianiste ne peut être considéré comme ayant du « talent », que s'il a une compréhension, servie par de bons organes, de la pensée musicale. Il lui faut sans doute un centre de sensations acoustiques facilement impressionnable aux plus délicates sollicitations du dehors, un centre d'images visuelles très différencié, un centre d'images motrices et de coordination particulièrement actif, et une synergie de ces diverses aptitudes ou facultés. Il faut qu'il ait bonne oreille, bon œil, bonne main. La mémoire, l'audition, la lecture, l'impressionnabilité du système nerveux, les mouvements musculaires ont chez lui un rôle très important et presque égal. Il a besoin d'une très grande énergie, non seulement pour jouer *fortissimo*, mais aussi et surtout comme le chanteur, pour jouer dans la demi-teinte du *piano* et du *pianissimo* ; l'énergie lui est encore nécessaire pour dominer ses nerfs ; et il est probable que cet acte très difficile et très complexe, lié à une foule de choses extra-musicales, qui consiste à jouer en public un concerto de Bach ou de Beethoven, crée des habitudes, variables selon les sujets, donnant lieu à des localisations

qu'il serait impossible d'énumérer sous forme de loi générale.

Mais l'exécutant n'est un artiste que s'il comprend et dégage la pensée inscrite dans la mélodie exécutée. Là est le critérium sûr qui permet de classer les formes inférieures et les formes supérieures du talent.

Au plus bas degré, doit être placé le pianiste qui n'aurait que de la mémoire et « des doigts », à peine distinct de ces orgues automatiques des brasseries hollandaises où les centres sensoriels et moteurs sont remplacés par des rouages en métal. Au-dessus, — et ici les variétés sont nombreuses — est le pianiste qui sent bien que dans la musique il y a autre chose que des notes, mais qui exprime de façon inexacte, ou fausse, la pensée du compositeur. C'est celui qui se fait *traditore* au lieu de rester *tradutore;* ou bien il fait des contresens, reconnaissables à des erreurs de rythme, à des changements inopportuns dans les durées, à des « nuances » déplacées ; ou bien, — ce qui est le cas le plus ordinaire, même chez de célèbres virtuoses — il abuse de l'esprit d'analyse ; il raffine sur les détails ; il veut briller, faire œuvre originale, sans s'apercevoir qu'il se donne peu à peu le ridicule de substituer sa propre pensée à celle d'un Beethoven ou d'un Bach, et de mettre sa personnalité avant celle de ces grands maîtres.

Au sommet de la hiérarchie est le pianiste qui comprend la pensée musicale, s'identifie à elle et la reproduit avec exactitude. Exemple : A. Rubinstein. Certes, Rubinstein avait à un très haut degré les aptitudes que la physiologie peut décrire et expliquer ; mais, de ce côté, il est très important de constater que si, sur cer-

tains points (la mémoire, par exemple), il y avait chez lui perfection, sur d'autres, il y avait des lacunes. « Chez le pianiste éminent, dit le Dr Ingegnieros, le centre de coordination doit être particulièrement parfait ». Rubinstein n'était pas du tout dans ce cas ; son jeu n'était pas exempt « d'accrocs ». Il le savait mieux que personne. Un témoin m'a raconté qu'au sortir d'un concert donné à Paris, et au sujet duquel on le comblait d'éloges, il répondit à un de ses admirateurs : « *Avec les fausses notes que j'ai faites, on pourrait composer un morceau !* » Et cependant, à tous ceux qui l'ont entendu, — à ceux-là même, remarquons-le, qui n'étaient nullement des professionnels de la musique ou des connaisseurs — Rubinstein a laissé l'impression d'un pianiste de génie. Rien n'est plus facile à expliquer. Quand il jouait les sonates, Rubinstein comprenait exactement la pensée de Beethoven, la reproduisait avec fidélité en rendant son jeu *adéquat*, si bien qu'en l'écoutant on ne se croyait pas en présence d'un pianiste mais en présence de Beethoven lui-même. Devant une telle identification, et par suite d'une illusion toute naturelle, on a appliqué à l'interprète les mêmes qualificatifs qu'au compositeur interprété. C'est le cas le plus authentique et le plus saisissant que l'on puisse citer, pour prouver la réalité de la pensée musicale et montrer ses effets.

4° Le génie est l'intelligence musicale à son plus haut degré ; mais il échappe infiniment à la physiologie : il est souvent servi par des organes médiocres ou mauvais ; il n'est pas éducable ; il est inconscient et spontané.

C'est une puissance analogue aux principes premiers ou aux forces fondamentales de la nature. Ici plus que partout ailleurs, il faut avouer que si « savoir, c'est connaître la cause » (Aristote) ou « démontrer régulièrement les choses » ou encore « réduire un ordre de connaissances en un ensemble systématique » (Kant), nous ne savons rien sur le génie. Au moins pouvons-nous dire, d'après ses effets, ce qui n'est pas lui.

La classification que j'ai reproduite et examinée dans ce qui précède se termine par cette définition : « le génie musical imagine de nouvelles formes d'expression ; ou bien il conçoit et réalise, d'une manière entièrement personnelle, des formes d'expression déjà connues ». Définition très inexacte, qui nous invite à éclairer un point essentiel : que faut-il entendre par « forme », en musique ? Nous allons indiquer une des erreurs les plus graves qui ont vicié jusqu'à présent toute l'esthétique musicale.

Il ne faut point se payer de mots, mais avoir toujours présents à l'esprit les faits réels auxquels se rapportent les termes qu'on emploie. Rien n'est plus facile que d'inventer de nouvelles « formes musicales » ; mais croire que cet acte d'invention est nécessairement un acte et un signe du génie, c'est aller un peu loin.

En 1882, Rimsky-Korsakof a eu la fantaisie d'employer la mesure à onze temps[1] (caractérisée par l'emploi de onze noires formant groupe indivisible) : c'était assurément une forme nouvelle ; est-ce un

1. Dernière scène de son opéra *Snegorutschka*.

trait de génie ? non, mais un cadre dont la valeur est déterminée par ce qu'il contient.

Les Turcs ont des rythmes, *ousouls*, à un nombre de temps plus considérable encore; cela seul ne leur fait pas conférer par les Occidentaux le titre de musiciens de génie.

Celui qui, au Moyen âge, imagina de répéter un dessin mélodique, simultanément, à la quinte supérieure ou la quarte inférieure (*diaphonie*, *organum*), fit certainement une innovation : et, bien que sa tentative ait été féconde, il est regardé par presque tous les critiques comme un musicien barbare et sans oreille. Un amateur absolument dépourvu de talent peut écrire une symphonie où il bouleversera toutes les règles de plan et de style, et prendra le contre-pied de tous les usages reçus en matière d'harmonie et de contrepoint. Plus il sera ignorant, plus les formes qu'il emploiera seront « nouvelles » ! Celui qui, dans un opéra, mettrait les musiciens de l'orchestre sur la scène en les costumant, et les chanteurs dans l'orchestre, en habit noir, ferait évidemment une nouveauté.

M. Vincent d'Indy, dans *Istar*, a mis le thème principal à la fin des variations, et non au début; cette nouveauté ne constitue nullement la valeur de l'œuvre, tout à fait indépendante de cette fantaisie de disposition. Remarquons aussi que, pour le psychologue, une nouveauté est d'autant plus « personnelle » qu'elle est plus mauvaise, incorrecte et antiartistique. Rien n'est plus original que les gribouillages-dessins des tout petits enfants. Les musiciens contemporains qui ont créé des « formes nouvelles », sont légion; ont-ils tous du génie?

Mais voici un Schumann, un Bizet, un César Franck, un Saint-Saëns, qui écrivent une mélodie. Cette mélodie a une forme, constituée par les notes dont elle se compose. Ici, peut-on séparer l'une de l'autre ? Mélodie (ou pensée), et forme, n'est-ce pas tout un ? Et l'acte d'invention n'a-t-il pas consisté, en somme, à trouver une forme nouvelle ? Nous touchons à un problème qui a fort embarrassé les esthéticiens : le problème de savoir si dans une phrase sonore, il y a un contenant et un contenu. Certains critiques, après avoir tourné et retourné en tous sens cette question, ont déclaré — ce qui est parfaitement exact — qu'une mélodie est indissolublement liée à la forme qui la réalise ; et ils en ont conclu — ce qui est faux — que, dans la musique, il n'y a que des formes. C'est la thèse de Hanslick ; c'est aussi la thèse commune, car personne, à ma connaissance, n'a osé affirmer l'existence d'une pensée purement musicale en dehors des formes mélodiques.

Sans entrer dans un fastidieux débat sur la *matière* et la *forme* et qui nous rappellerait Molière en même temps qu'Aristote, je dirai tout simplement que, sur ce point, les choses se passent en musique comme dans le langage usuel.

Il nous est impossible de penser, même dans un entretien intérieur et muet avec nous-même, sans employer des mots ; et cependant on ne peut pas aller jusqu'à dire que la pensée, acte naturel de l'intelligence, est identique à un système de signes artificiellement acquis : elle le précède, comme la conception précède la naissance. Selon le mot classique, « l'homme pense sa parole, avant de parler sa pensée ».

Il y a même des cas où l'on a pu observer que l'un existait sans l'autre. Tous les philosophes ont entendu parler de la célèbre Laura Bridgeman qui, sourde-muette et aveugle, avait pourtant un intellect très développé. On peut dire : tout langage *suppose* une pensée.

De même, en musique : les notes d'une mélodie supposent une pensée. La connexité des deux choses est le fait normal ; mais elle aussi souffre des exceptions. Le musicien qui compose ne cherche-t-il pas quelquefois ses notes — comme un autre chercherait ses mots — pour traduire exactement sa pensée ? Les *Cahiers d'esquisses* de Beethoven en font foi. Il semble même qu'en orchestrant une idée mélodique, ou en instituant sur elle une série de variations, on fasse un certain départ entre la forme et le fond.

Je conclurai donc :

Le Génie, c'est la pensée musicale élevée à sa plus haute puissance, avec le sens de la beauté, la logique et l'expression pénétrante qui lui sont propres. C'est l'émancipation complète et suprême à l'égard des concepts ; quelque chose qui, sans l'usage du verbe, nous donnerait l'équivalent du théâtre d'Eschyle ou de Shakespeare : toutes les forces de la vie, de l'imagination, du sentiment et de la raison exaltées dans leur plein exercice, mais à l'état pur, dégagées de tout objet, et essayant des synthèses diverses comme pour la préparation d'un cosmos nouveau. Tel on trouve le génie musical dans les adagios des quatuors de Beethoven. On comprend qu'en écoutant cela, des penseurs comme Schelling et Schopenhauer emportés par leur rêve métaphysique, aient attribué

à la musique une prise directe sur les Principes. Entre la pensée verbale contenue dans notre langage pratique et celle de ces adagios, il y a la même différence qu'entre l'atmosphère de nos villes, chargée de poussières et de fumées, et le pur éther où glisse, dans l'infini, la lumière des astres.

En musique comme en poésie, le génie, ce n'est pas la passion — laquelle est accessible au premier imbécile venu, — c'est la pensée, fulgurante et souveraine, dominant tout!

§ 2. — CONCLUSIONS DE LA TROISIÈME PARTIE

En résumé : 1° l'intelligence musicale a des organes qui la servent merveilleusement, mais dont il n'est pas possible de dire qu'ils la produisent. Le musicien trouve des moyens d'*action* dans son appareil auditif et dans la riche organisation de son cerveau; mais quand il *pense*, il ne peut penser qu'avec lui-même; l'erreur fondamentale de certains physiologistes a été de raisonner comme fait Helmholtz dès les premières pages de son livre : « il n'y a ni modèle extérieur, ni concepts, en musique; *donc, en musique, la sensation est tout* ». Cette conclusion ne s'imposait nullement. Il y a une autre explication. C'est celle que nous avons adoptée. L'exclusion des concepts n'implique pas du tout celle de la pensée, et peut au contraire favoriser les actes d'un intellectualisme plus libre, moins superficiel; 2° le « parallélisme » du langage musical et du langage verbal, au point de vue des localisations dans des centres analogues, est une thèse fort

admissible, fondée sur des observations nombreuses, mais qui ne gêne en rien la nôtre ; elle nous fait voir, dans une harmonie, une différenciation essentielle et qui nous suffit.

Deux parallèles n'ont pas plus le même point de départ que le même point d'arrivée.

QUATRIÈME PARTIE

LA PENSÉE MUSICALE ET LES LOIS DE LA NATURE

CHAPITRE I

La musique et les phénomènes périodiques.

---

§ 1. — HORS DE L'OREILLE

Nous continuons ce voyage à rebours dont quelques étapes ont été déjà parcourues. Du phénomène psychologique aux centres du cerveau : du nerf acoustique et des filets si délicats qui le terminent à l'oreille interne — seule pièce absolument indispensable au mécanisme de l'audition — puis à la chaîne des osselets, à la membrane du tympan, et, par le conduit auditif, au pavillon qui s'ouvre sur le monde extérieur.

Quels sont les phénomènes, produits en dehors de l'oreille et soumis à des lois indépendantes de notre volonté, qu'il importe de connaître pour avoir une notion complète de la « *musique* » ? Telle est la dernière question à traiter. Je n'ai nullement l'inten-

tion de reproduire ici ou de résumer un Traité d'acoustique — car tout ce qui est sonore, nous l'avons vu, n'est pas nécessairement musical — mais simplement d'indiquer quelques phénomènes fondamentaux permettant d'apercevoir un accord entre les extrêmes d'une série : d'un côté, les lois qui régissent la vibration des corps producteurs du son; d'autre part, les habitudes inconscientes du compositeur écrivant une sonate ou une symphonie.

Le musicien qui pense avec des sons est en harmonie avec la vie sociale, et son intelligence est servie par un organe dont elle semble pénétrer le mécanisme : nous allons le voir en harmonie avec la nature objective.

C'est surtout ici que la méthode suivie dans le présent livre pourrait être justifiée s'il en était besoin. Nous pourrions dire d'abord que le son est une création purement subjective de l'oreille et qu'en dehors de nous il n'a pas d'existence. On peut lui appliquer l'adage : *esse est percipi*. Et ce fait se trouve lié à ce qui est le fondement même de notre thèse.

Par la conscience, nous saisissons directement ce qu'est une mélodie; si nous nous éloignons de ce sentiment, dont les conditions physiologiques sont déjà obscures, ou bien nous ne pourrons plus connaître que des modalités sans rien pénétrer essentiellement, ou bien nous entrerons dans le domaine des hypothèses, c'est-à-dire dans la région des nuages et des batailles.

Avec l'aide des mathématiques, les physiciens font des mesures. Etant donnée une corde vibrante, ils enregistrent d'abord, en se servant d'ingénieux appa-

reils, le nombre de vibrations exécutées à la seconde; ils mesurent la longueur de l'onde qu'elles produisent dans l'air conducteur et le temps qu'elles mettent à toucher l'appareil auditif; ils mesurent en décimètres la longueur de la corde et le rayon de sa section; ils comptent en kilogrammes le poids qui la tend; ils évaluent le poids spécifique de sa substance : puis, après avoir constaté que le rapport de ces phénomènes ou de ces propriétés reste le même, quelle que soit l'acuité ou la gravité du son produit, ils résument leurs mesures et la comparaison qu'ils en ont faite en une formule qui est une loi.

Cette formule peut être énoncée en langage courant; exemple : « *Le nombre des vibrations qu'exécute une corde en une seconde* — c'est-à-dire la hauteur du son — *est en raison inverse de la longueur et du rayon de la corde; il est directement proportionnel au poids qui la tend; il est inversement proportionnel à la racine carrée de la densité* ». Pour abréger, chacune des propriétés qui entrent dans l'équation peut être remplacée par une lettre de l'alphabet.

Mais, faire tout cela, c'est décrire les choses en les observant de l'extérieur, rien de plus. Si le physicien ne veut pas se borner à étudier des façades et des mouvements, s'il veut pénétrer dans l'intimité des choses, les bases de la certitude lui manquent et il en est réduit aux hypothèses. Ne lui demandez pas, surtout aujourd'hui, *ce qu'est* la matière!

Cette remarque générale a pour objet de remettre au point la prétention de certains auteurs qui, comme Helmholtz, ont abordé l'acoustique en partant de ce principe qu'elle devait nous livrer le secret du

langage des sons. Ce secret, nous possédons déjà ce qu'on en peut savoir. C'est l'observation intérieure, c'est la psychologie seule qui nous l'a révélé. Après avoir montré les rapports du phénomène musical avec la vie sociale, et après avoir étudié ses conditions physiologiques, nous n'avons plus qu'à le situer dans la nature, et à montrer que de ce côté extérieur qui regarde le Cosmos, il y a des liens qui rattachent la musique à tout ou partie de l'ensemble des autres phénomènes.

§ 2. — LES VIBRATIONS. — PREMIÈRE CONFORMITÉ DE L'ESPRIT MUSICAL ET DES LOIS OBJECTIVES

La musique emploie comme matériel, s'il est permis d'employer pareil terme, des sons d'une certaine espèce, et non des bruits. Le son musical est produit par des vibrations périodiques. Il est important de remarquer tout de suite que la cellule de toute œuvre musicale, le son, est un type de « composition ».

Il y a vibrations *périodiques*, lorsque, dans des durées rigoureusement égales, le corps élastique dérangé de sa position d'équilibre et mis en mouvement, repasse par les mêmes états. La durée de la période est une valeur constante : c'est le temps qui s'écoule entre deux reproductions successives du même état de mouvement. La sensation de bruit est due au contraire à des mouvements non périodiques, produisant des sonorités irrégulières, éclatant par secousses, non « composées ».

On s'est beaucoup préoccupé, nous l'avons vu, de trouver les origines du rythme ; de Platon à Karl

Bücher, les explications proposées sont très diverses. N'avons-nous pas ici un fait dont il faut tenir grand compte ? Lorsque le musicien, dans ses fantaisies les plus libres, emploie le cadre uniforme de la mesure ; lorsqu'il introduit la symétrie entre les deux parties d'une phrase, entre deux phrases, entre deux strophes ou deux systèmes de strophes, il obéit instinctivement à une loi qui est déjà réalisée dans un son unique. La distinction du *bruit* où de nombreuses sensations auditives sont mélangées, se heurtent l'une à l'autre, — et du *son musical* dû à la périodicité des vibrations, ne nous permet pas seulement de dire où commence le domaine de la musique, mais nous fait apercevoir un principe initial d'organisation qui se répercute sur l'œuvre tout entière du musicien.

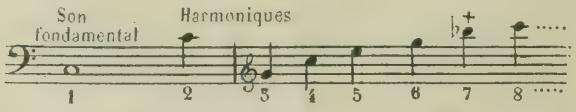
La musique est-elle donc uniformité, répétition régulière de mouvements identiques? Non, certes ; est-elle caprice pur ? Pas davantage. Elle est l'un et l'autre. Elle repose toujours sur une opposition et une adaptation : opposition de la liberté créatrice qui aime l'imprévu, et de la loi du rythme qui veut des retours réguliers de phénomènes semblables ; enfin, adaptation de cette tendance à cette loi. Dans toute œuvre musicale, il y a un conflit en même temps qu'une harmonie. Les compositeurs d'aujourd'hui poussent le conflit aussi loin que possible, alors que les classiques le réduisaient au minimum, mais ils ne l'exagèrent que pour se donner le plaisir de le résoudre : ils sont dans une situation analogue à celle du gymnaste ou de la danseuse qui prennent les positions les plus anormales sans s'affranchir pourtant des lois de la pesanteur.

Nous admettons donc que quand Beethoven écrit une symphonie, il en dispose rythmiquement toutes les parties, à la fois parce qu'un certain ordre est inhérent à la nature de sa pensée et parce que cette pensée elle-même subit inconsciemment l'influence de la loi qui régit les vibrations périodiques.

Voici deux faits qui vont permettre de saisir d'une façon plus précise, cet accord du travail subjectif de la composition avec ce qui est en dehors de la volonté du compositeur.

§ 3. — LES HARMONIQUES

Premier fait. — C'est le phénomène de la résonance multiple, communément admis comme base de notre système musical. Une corde frottée avec un archet ou frappée avec un marteau a un mouvement total et en même temps un grand nombre de mouvements partiels. Elle se subdivise d'elle-même en parties très inégales que séparent des points relativement fixes appelés *nœuds*, et qui produisent des vibrations indépendantes, se superposant dans l'onde sonore à la vibration totale à peu près comme les petites vagues se superposent à une grande vague. Il en est de même pour la colonne d'air qu'on fait vibrer dans un tuyau. Les sons résultant de cette subdivision sont les suivants :



Quand nous frappons un *ut* (son fondamental) sur

un piano, nous produisons en même temps des sons de moindre intensité qu'enveloppe la sensation auditive du premier et qui sont indiqués ici par les noires 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8... Ces chiffres ne sont pas seulement des numéros d'ordre, mais indiquent des rapports : l'octave fait deux fois plus de vibrations que la note fondamentale; la douzième (*sol*) en fait *trois* pendant que l'octave en fait *deux*, etc. Cette subdivision de la corde vibrante s'explique par un théorème célèbre de Fourier qui peut être ainsi formulé : toute forme de vibration périodique peut être décomposée en un certain nombre de vibrations dont les durées sont deux fois, trois fois, quatre fois.... moins grandes que celles du mouvement donné. Le calcul permet de déterminer l'amplitude des différentes fractions vibrantes, si bien qu'un mouvement périodique non seulement *peut* se subdiviser en un certain nombre de divisions simples mais *doit* se subdiviser d'une seule manière.

Le calcul était d'abord employé *a priori* pour évaluer les divisions de la corde; Helmholtz a démontré que les harmoniques étaient autre chose qu'une fiction mathématique ; il les a isolés; il a démontré leur existence objective. Je n'entre pas ici dans l'examen des objections qui lui ont été faites, en particulier par M. Guillemin et qui, je crois, n'ont pas encore réussi à renverser sa doctrine).

Or les premiers harmoniques qui se superposent au son fondamental, forment l'accord parfait : Ut, sol (ut, *mi*. C'est ce que Rameau appelait « le premier jet de la Nature ».

Deuxième fait. — Si je feuillette des livres de mu-

sique, partitions d'opéras, sonates, recueils de concertos et de symphonies, je constate que l'accord parfait est le principe et la fin de toutes les œuvres (sauf des exceptions rares et voulues), et qu'on ne s'écarte de lui que pour revenir à lui. *Dès la première ligne, il est le cadre dans lequel le musicien note sa pensée.* Et le fait s'est produit bien avant que la loi de la résonance multiple fût connue.

Que le lecteur veuille bien se rappeler le début des compositions qui lui sont familières : de Beethoven, la *Symphonie héroïque*, le premier concerto pour piano, la Sonate op. 31 n° 2, l'*Appassionata*, les Sonates op. 2 (n° 1 et Scherzo du n° 2), la Sonate op. 7, le *presto* de l'op. 10, n° 2, la Fantaisie op. 27 n° 2 et son *presto agitato*, etc. ; de Mozart, les Sonates III, V, VI (*allegro alla turca*), IX, XV, XVI, XVII, XIX... Il verra que de très beaux spécimens de pensée musicale ont pour formule l'accord parfait[1]. Cet accord est comme le premier jet de la composition.

Il y a donc une harmonie entre ces deux faits : l'un psychologique et artistique (forme instinctivement

1. Pour ne pas faire intervenir la théorie musicale et rester dans l'expérience commune, je citerai encore : Haydn, quatuors op. n°s 1, 2 et 5 ; op. 2, n°s 5 et 6 ; op. 3, n°s 2, 3 et 6 ; op. 9, n° 2 ; op. 17, n° 3 ; op. 20, n° 6 ; op. 50, n° 3. Du même, les sonates op. 54, n° 2 ; op. 64, n°s 1 et 4 ; op. 74, n° 2... De Beethoven, le début du septuor, n° 20 ; les sextuors (*Adagio* et *Allegro* op. 71 et op. 81b ; le quintette (pour piano, hautbois, clarinette, cor, basson), op. 16 ; les quatuors 5 (op. 18, n°s 5 et 6), 8 (op. 59, n° 2) ; le quatuor (avec piano) op. 16 ; les sérénades op. 8 et op. 25. De Mozart, le début du sextuor en *fa♯* majeur, les quatuors en *ré♯* majeur, en *fa♯* majeur... Les premières pages de *l'Or du Rhin* (51 mesures) où R. Wagner a voulu représenter la genèse des choses, sont curieuses à ce point de vue.

donnée par le musicien à sa pensée), l'autre objectif (loi de la résonance multiple).

Le rapprochement de ces deux constatations semble donner raison aux théoriciens qui ont dit : le fondement de la musique est dans une loi objective, extérieure à nous et indépendante de nous. Au XVIIIe siècle, Sauveur, Rameau, d'Alembert avaient essayé de fonder la théorie de la musique sur cette base. Helmholtz a continué et complété leur tentative. Après avoir précisé la doctrine des harmoniques, il a prétendu en déduire les éléments d'une grammaire.

Cette thèse, ainsi présentée, est inadmissible et doit être essentiellement modifiée. Il est inexact de dire que si nous attribuons un rôle capital à l'accord parfait, c'est parce que ce phénomène est le premier qui apparaisse dans la vibration des cordes et des tuyaux sonores. En effet, ce phénomène nous échapperait peut-être, parmi plusieurs autres qui sont contradictoires avec lui, si nous n'avions déjà en nous-mêmes la notion de son importance, ou une organisation (physiologique, intellectuelle) qui nous prédispose à lui attribuer un rôle prédominant. Comme l'a dit un excellent musicien[1], on ne peut pas déduire le principe d'harmonie, d'une expérience *qui suppose connues*, ou appréciées comme il convient, les lois de cette harmonie.

En un mot, entre l'esprit du musicien et la nature, il y a une harmonie, et non la relation d'un effet à sa cause.

Dans l'énorme complexus de phénomènes que nous

1. M. Dador (*Revue musicale*, année 1905, p. 508).

présente le monde physique nous n'irions pas droit à tel fait, plutôt qu'à tel autre, s'il n'y avait en nous une certaine raison de faire ce choix.

Quelques observations très simples vont mettre ceci en lumière.

1° Les harmoniques évoqués par la note fondamentale ne sont pas tous des alliés qui contribuent à la beauté du son principal. Le *si*♭ vaut exactement 7, 11 ; et il n'y a dans aucune gamme, aucune note, ni diésée, ni bémolisée, qui puisse le représenter rigoureusement (le *la*♮ vaudrait 7, 12 ; il est inutilisé dans la musique. La notion de l'accord parfait, si elle est empruntée, suppose donc un choix; et ce choix ne peut être fait que d'après le sentiment même de l'harmonie qui est en nous, non hors de nous.

2° Les instruments utilisables en musique ne donnent pas tous, comme les cordes et les tuyaux, des harmoniques, ou plutôt des sons partiels en rapport de consonance avec la note fondamentale. Les plaques circulaires, les membranes tendues ont des sons accessoires très nombreux, très rapprochés de la base, et très dissonants avec elle. Pour les verges élastiques, les sons partiels sont au contraire très éloignés mais tout aussi dissonants. Ainsi, en représentant par 1 le nombre de vibrations du son fondamental (désigné par *ut*), voici les sons partiels d'une verge libre :

	Nombre de vibrations	en notation usuelle.
Premier son (fond^tal) .	1	ut_0.
Deuxième son. . . .	2,7576	$fa\sharp_1 + 0,2$ (au lieu de l'octave).
Troisième son. . . .	5,4041	$fa_2 - 0,1$ (au lieu de la 12e).
Quatrième son. . . .	13,3444	$la_3 - 0,1$ (au lieu de la d^ble 8^ve).

Rameau, et la plupart des théoriciens du XVIIIe siècle considéraient comme objet de culte tout ce qui est « naturel ». Mais ces dissonances organiques des verges, des membranes et des plaques sont aussi « naturelles » que les consonances des tuyaux et des cordes! Alors se pose la question suivante: pourquoi, tout en utilisant ces deux groupes d'instruments dans nos orchestres, accordons-nous à l'un un rôle très effacé, et à l'autre un rôle exceptionnellement important? Pourquoi considérons-nous comme des musiciens encore barbares les sauvages qui ne savent que frapper sur des peaux ou sur des objets en métal? D'où vient, si ce n'est du sentiment musical, la distinction que nous faisons entre des systèmes également offerts par la Nature? Pour le physicien, le domaine de la dissonance est même plus grand que l'autre!

3° On remarquera aussi que pour dire que l'accord parfait est « le premier jet de la Nature », il faut négliger le premier harmonique placé à l'octave du son fondamental, ou le considérer comme identique à ce dernier. Or cette identification ne peut avoir qu'un fondement subjectif: objectivement, elle serait aussi inadmissible que l'équation $2=1$. L'oreille décompose 2 en $1+1$, et en tire le paradoxe $2=1$ qui, au point de vue musical, n'est pas faux.

On voit qu'il n'est pas possible de dire que notre système a une base rigoureusement scientifique.

L'harmonie de deux termes n'est pas faite de leur identité; elle suppose des différences avec des points communs, et une adaptation. Après avoir comparé les deux faits énoncés plus haut, nous ne subordonnons pas le second au premier: nous les plaçons sur la

même ligne. Il y a entre eux une harmonie que les métaphysiciens du XVIIe siècle auraient appelée « préétablie », et que nous nous bornons à constater.

Nous pouvons pousser beaucoup plus loin le rapprochement qui vient d'être indiqué.

§ 4. — LES SONS MUSICAUX ET LES COULEURS

L'analogie objective des phénomènes naturels a pour parallèle ou pour conséquence la corrélation qui s'établit entre les divers domaines sensoriels; en d'autres termes, nos organes ne réagissent pas d'une façon absolument indépendante aux impressions du dehors: les excitations de l'un se répercutent assez souvent sur l'autre, et il en résulte une synergie plus ou moins grande, plus ou moins régulière, qui peut être considérée comme l'image, en nous, de l'unité qui est hors de nous.

Ainsi, en beaucoup de cas, les sensations visuelles sont accompagnées de sensations auditives, et réciproquement: le fait ne se produit pas toujours, et toute tentative pour l'ériger en loi est condamnée à un échec; mais, même à titre exceptionnel, il est intéressant, car la connexité de certains effets suppose la parenté des causes qui les produisent.

Indiquons cela en nous arrêtant, pour une brève comparaison, à deux domaines choisis: celui de la musique et celui de la lumière. Les deux sens qui leur correspondent, l'œil et l'oreille, ont seuls des impressions qui se systématisent en œuvre d'art; l'odorat, le goût et le toucher, bien que susceptibles de l'éducation la plus fine et nullement bornés à un

rôle utilitaire, n'ont pas donné lieu à des créations de caractère vraiment esthétique.

Montrer l'analogie du son et de la lumière, de la musique et des couleurs, sera réaliser sur un point essentiel, le programme d'harmonie que nous nous sommes tracé.

1° Dans le diagramme des vibrations, les phénomènes lumineux occupent sept octaves, comme les sons musicaux, si on y comprend ceux qui, étant situés dans la région de l'infra-rouge et de l'ultra-violet, ne sont pas décomposables avec nos yeux; mais la lumière visible, décomposable par les couleurs du prisme, ne comprend qu'une seule octave, placée entre la 48e et la 49e de la série de 55 octaves de vibrations, représentant les phénomènes connus : *rouge*, *orangé*, *jaune*, *vert*, *bleu*, *indigo*, *violet*. Encore cette octave (9 : 15 est-elle incomplète. Ce n'est qu'en forçant un peu la nature, qu'on arriverait, en comparant les longueurs d'onde, à établir l'octave suivante : $0^{mm}.0008$ pour le rouge, et $0^{mm}.0004$ pour le violet, situé à l'opposé. On peut dire que le violet a une tendance vers la répétition du rouge. Quoi qu'il en soit, le domaine de la lumière discernable et de la couleur est beaucoup moins grand que celui des sons (d'où il suit qu'en devenant aveugle on subit un plus faible dommage qu'en devenant sourd).

Indiquons maintenant les analogies.

2° Les éléments simples qui composent la lumière blanche forment-ils une série organisée par une loi analogue à celle des harmoniques composant le son fondamental ?

Il est difficile de comparer des choses nettes et

bien définies cemme les sons musicaux, à des choses sans commencement et sans fin précis comme les couleurs du spectre. Ainsi, le rouge commence à 400 trillions de vibrations par seconde, et va jusqu'à 460 trillions. Il en est de même des autres. Mais en choisissant un point favorable dans ces dégradations ou ces accélérations de tons, on peut construire des accords-lumière sur la même base que les accords musicaux.

Si l'on prend le rouge à la limite du spectre, le jaune à la limite (approximative) de l'orangé et le vert à la limite du bleu, on a les rapports 8 : 10 : 12, qui sont ceux des trois notes de l'accord parfait majeur, *ut-mi-sol*.

Si l'on prend à leur limite extrême les trois couleurs terminant la série des couleurs aisément discernables, l'orangé, le vert, le violet, on a les rapports 10 : 12 : 16, qui représentent l'accord de sixte. Si l'on prenait les termes de la comparaison dans la région moyenne du spectre, on arriverait plus aisément encore à trouver un pendant à l'accord de sixte et quarte. On peut établir l'équation :

$$\frac{586\ (\text{vert})}{488\ (\text{rouge})} = \frac{703\ (\text{violet})}{586\ (\text{vert})} = \frac{5}{6}\ (\text{tierce mineure}).$$

Il ne faut pas trop insister (comme l'a fait M. de Hartmann dans son *Esthétique*) sur l'identité de ces deux séries de constructions. Mais nous avons d'autres points de comparaison.

3° Les doctrines concernant les sensations auditives et visuelles, ont d'abord traversé une même période d'erreur. On sait aujourd'hui que le son et la lumière

ne sont pas autre chose que la perception d'un mode particulier de mouvement; mais on croyait autrefois que les impressions de l'oreille étaient dues à un agent particulier appelé *son*, ayant une existence réelle et objective ; et cette conception métaphysique doublée d'un cercle vicieux (due aux Pythagoriciens, puis reprise par les stoïciens), a pour pendant l'hypothèse primitive d'après laquelle la sensation de lumière était produite par des « corpuscules *lumineux* ». Remarquons en passant que cette dernière erreur a persisté beaucoup plus longtemps que l'autre. C'est depuis le XVIIe siècle seulement (Descartes et Huygens) que la doctrine de l'ondulation a remplacé celle de l'émission : or, dans l'antiquité, Platon, Aristote, Théophraste, avaient déjà pressenti la vrai nature du son[1].

4° Les deux sens de l'ouïe et de la vue se sont-ils formés par une même évolution et suivant un processus analogue? C'est ce que semblent permettre d'affirmer les faits de l'histoire. Les poètes antiques ne parlent que d'un très petit nombre de couleurs, et l'histoire de la peinture offre des faits parallèles à ces témoignages littéraires. Nous savons par Pline que les anciens tableaux étaient peints avec un ton rouge unique, le cinabre ou minium d'Ephèse (puis l'ocre rouge, ou une espèce particulière appelée *Sinopide* ; peu à peu, la palette du peintre s'est enrichie de ressources nouvelles : aujourd'hui, la fabrique pontificale du Vatican qui est le plus important des

1. Voir le fragment d'un Traité perdu de Théophraste (édit. Wimmer, III, p. 32, dans Diels, *Doxographi græci*, 1879, p. 525, 18).

établissements de mosaïque en activité, possède 28.000 pierres de nuances différentes.

Ces faits ont pour équivalents, en musique : la constitution primitive et très pauvre de la gamme, réduite aux intervalles fondamentaux, et aboutissant plus tard au chromatisme des douze demi-tons ; l'harmonie, d'abord réduite à l'usage exclusif de l'unisson, enrichie bientôt de l'octave, de la quinte et de la quarte, puis usant des dissonances ; enfin, l'évolution de l'orchestre, parti de si humbles débuts puis arrivant au formidable déploiement de ses forces actuelles.

5° Chaque jour, nous voyons confondre les deux ordres de sensation et les deux arts qui leur correspondent — ce qui est sans doute un tort au point de vue purement artistique, mais témoigne d'un instinct ayant évidemment sa raison d'être dans des analogies naturelles.

On sait d'abord que les artistes parlent à chaque instant peinture avec des termes musicaux, et *vice versa*. Eugène Fromentin juge ainsi l'*Assomption* de Rubens : « (sa palette... y *retentit* dans les quelques *notes dominantes*, le jaune, le rouge, le noir, le gris ». Th. Sylvestre dit en parlant de Delacroix : « il fait retentir le rouge comme le son des trompettes guerrières, et tire du violet de *sombres gémissements* ». Taine, Charles Blanc, M. Sully Prudhomme, mille autres, ont parlé un langage du même genre. Nietzsche a porté sur Wagner le paradoxal jugement suivant, auquel il donnait, il est vrai, la valeur d'une critique : « Wagner, en tant que musicien, doit être classé parmi les peintres; en tant que poète, parmi les musiciens ».

Un prêtre de la Flandre occidentale, M. l'abbé de Lescluze, a prétendu réduire en système ce qui passait jusqu'ici pour un rapprochement instinctif ou une simple formule oratoire. D'après lui, un peintre comme Memling « joue une mélodie nouvelle » sur chacune de ses toiles. Ce qui caractérise chaque peintre ou chaque école, c'est l'emploi d'une gamme particulière de couleurs, donnée par un nombre simple et par ses multiples. Il y a la *gamme* espagnole, fournie par les multiples de 5 et ayant l'orangé pour tonique; la gamme de Jordaëns, fournie par les multiples de 9 et ayant pour tonique le rouge; la gamme de Rembrandt, la gamme italienne, la gamme japonaise, etc....

6° Voici des observations plus précises.

On avait constaté d'abord que certains sujets associaient toujours l'idée d'une couleur à celle d'un son (phénomène morbide appelé *audition colorée* : il n'en a pas fallu davantage pour qu'une voie nouvelle fût ouverte à l'investigation des physiologistes et à leurs essais de systèmes. En 1892, la bibliographie de ce genre d'études, dressée par un américain (M. Krohn) ne comprenait pas moins de 85 numéros. Depuis, des ouvrages importants ont enrichi cette liste; je citerai seulement celui de M. Flournoy, professeur de psychologie expérimentale à l'Université de Genève : *Les phénomènes de synopsie*[1]. Il contient un grand nombre de faits curieux et l'auteur a le mérite d'une grande prudence dans ses conclusions.

Voici la méthode de Flournoy. Il interroge des hommes, des femmes, des enfants. — Quand votre oreille

1. Paris, Alcan, 1893.

est impressionnée, voyez-vous en même temps quelque chose? Quoi? Depuis quand avez-vous cette habitude? A-t-elle varié? etc... — Et il constate que, pour beaucoup de gens, voir et entendre sont des actes inséparables.

Ne jamais percevoir un son sans l'associer à une couleur, cela s'appelle « avoir des *photismes* ». Il y a des photismes alphabétiques. Certains sujets « ont *a* blanc »; ils se représentent *i* rouge, *o* jaune vif, *u* vert, etc.... Il y a des photismes de noms. Pour tels et tels sujets, *Cécile* est jaune brillant; *Suzanne* est jaune de chrome; *Marie*, gris-perle; *Alice*, rose-cerise; *Henri*, vert-myrte; *Lucy*, bleu-intense; *Edmond*, bleu-foncé; *Jean*, gris-bleu; *Léon*, jaune d'or. Il y a enfin des photismes musicaux, produits par les notes de la gamme, par les tonalités, par les instruments, par la musique de tel compositeur. Pour l'un, le fait de diéser ou de bémoliser une note se borne à modifier légèrement sa teinte : *mi* est bleu foncé, et *mi* ♭ est bleu clair; *fa* ♯ est violet clair, et *fa* ♯ est améthyste ou bleu saphir. Pour l'autre, une opération de ce genre change complètement la couleur : *si* ♯ est vert, et *si* ♭ est lilas.

Quant aux couleurs suggérées par l'œuvre d'ensemble d'un compositeur, il y a des associations très différentes et souvent contradictoires, ce qui n'a rien d'étonnant, puisqu'il ne s'agit plus d'un phénomène physiologique, mais d'une œuvre d'art librement interprétée. La seule velléité d'entente a eu lieu sur le nom de Gounod dont la musique éveillait l'idée de coloration violette chez un individu, et celle de coloration bleue chez un autre.

7° Au-dessus de tous ces documents verbaux, nous pouvons placer l'exemple donné par une multitude de grands compositeurs qui, eux aussi, paraissent avoir eu des « photismes » ou en avoir cherché, car ils ont beaucoup aimé ce que les Allemands appellent *Tonmalerei*, la peinture en musique : Kuhnau, Haydn, Weber, Félicien David, R. Wagner, Listz, Berlioz, Saint-Saëns, Massenet... combien d'autres ? parmi les anciens Maîtres ou nos contemporains, ont voulu faire, et ont fait de la couleur avec l'orchestre.

Dans la troisième partie de la *Création* (Introduction), Haydn veut certainement représenter les fraîches couleurs du matin quand il emploie les flûtes avec les instruments à cordes ; dans *Harold en Italie*, Berlioz veut certainement représenter le crépuscule, quand il scande la *Prière des pèlerins* par une note de cor obstinée. Pour faire ses paysages sonores, le musicien tire souvent parti d'une simple analogie établie entre les nuances d'une même couleur, et les divers timbres qui forment un même groupe des instruments de l'orchestre. Ainsi, le vert comprend le vert tendre, le vert Véronèse, le vert émeraude, le vert noir ; en rapport égal se trouvent, dans une série tout autre, le violon, l'alto, le violoncelle, la contrebasse. Le bleu comprend : le bleu cobalt, l'outremer, le bleu de Prusse... ; le haut-bois, le cor anglais, le basson, forment une série de nuances *analogues*. Entre les divers jaunes (jaune de Naples, ocre, terre d'Italie...), il y a une différence correspondant à celle qui sépare la petite flûte, la flûte, la clarinette... Par là, il est facile de deviner que la musique traite la couleur objective, prise en tant que modèle, comme elle traite le sen-

timent : à l'aide d'un système d'équivalences, elle reproduit seulement son dynamisme.

8° L'équivalence s'établit sur un autre point qui a fort embarrassé les esthéticiens : le timbre[1].

Entre les deux ordres de phénomènes que nous avons comparés, apparaît d'abord une singulière différence. En musique, les conditions du timbre semblent être tout juste l'opposé de ce qu'elles sont pour la lumière. Un son doit sa « couleur » au nombre des harmoniques dont il est accompagné, à leur intensité par rapport à la note fondamentale, et à leur hauteur relative : ainsi, les sons accompagnés des six premiers harmoniques avec une intensité moyenne, sont pleins, « fournis » comme disent les facteurs d'orgue, et ont un timbre agréable : les sons accompagnés des seuls harmoniques impairs, ont un caractère pauvre, nasillard, un timbre désagréable ; les sons accompagnés d'harmoniques supérieurs très nets à partir du sixième ou du septième, sont aigres et durs. Quant aux sons simples, non décomposables, comme ceux des diapasons associés à des tuyaux résonants, ils sont sourds, dépourvus de timbre, semblables à des sons fantômes. En un mot, le composé a une couleur ; le composant n'en a pas (en effet, tous les sons simples se ressemblent).

Dans la lumière blanche, c'est le contraire qui se produit : le composé n'a pas de couleur ; seuls, les composants (simples) sont différenciés : *violet*, *indigo*, *bleu*, etc... Ce renversement des faits ne tient peut-être qu'à la mauvaise exposition que nous en faisons

1. Sur l'ensemble de ces questions consulter l'excellent exposé de M. Lechalas dans ses *Études d'Esthétique* (Alcan, p. 169 et suiv.).

et à l'embarras où nous sommes de définir le mot *timbre* quand il ne s'agit plus d'impressions acoustiques. Bornons-nous à quelques constatations. La lumière blanche n'est pas la seule qui existe : les étoiles nous envoient des lumières ayant des nuances différentes qui constituent leurs « timbres » ; et de même que ces nuances différentes sont dues à la constitution chimique des astres, il n'est pas douteux que la qualité des harmoniques et la forme de la vibration composée qui en résulte sont dues à la nature moléculaire du corps vibrant.

Sans regarder aussi loin : dans les tableaux de Rubens, de Rembrandt, de Raphaël, de Velasquez, il y a des couleurs identiques — rouge, noir, vert, etc.... — mais, avec un « timbre » différent, c'est-à-dire une physionomie particulière qui est obtenue à l'aide de certains éléments composants et qui constitue la manière ou l'originalité de chaque artiste, parce que le choix et le dosage de ces éléments composants, destinés à produire une impression d'ensemble, est son secret. Le procédé est exactement le même, en matière d'instrumentation.

Delacroix (selon une remarque de Ch. Blanc) tirait parfois d'une couleur un effet exquis en mélangeant les tons les plus vulgaires ; de même, on est étonné de voir un Berlioz associer souvent des instruments qui semblent « ne pas devoir bien sonner ensemble » (ceci est une remarque parallèle de M. Camille Saint-Saëns) et en tirer un timbre charmant. Ainsi, de part et d'autre, la théorie du timbre retrouve son application.

Faut-il conclure de tout ceci que le musicien est

une manière de peintre, et que, comme l'a proposé un ingénieur contemporain (M. L. Favre[1]), on pourrait faire subir une transformation radicale à nos orchestres, pour les rendre plus intelligibles, en associant constamment des couleurs visibles aux timbres qu'ils produisent ? Rien n'est plus éloigné de ma pensée. De telles confusions sont illégitimes et dangereuses. Réduire la musique à une imagerie mentale est antiartistique. Mais, autre chose, est méconnaître la frontière infranchissable de deux arts en assimilant leurs effets pratiques, autre chose est constater la parenté intime, — et secrète, inaperçue de l'auditeur — des matériaux dont ils se servent.

Il y a beaucoup de choses dont nous jouissons sans en avoir conscience : le degré de civilisation atteint par nos ancêtres, depuis l'origine ; l'organisation sociale dont nous faisons partie ; notre adaptation au Cosmos : et pourtant c'est grâce à ces trois soutiens que l'individu actuel se dresse et vit un instant ! De même, en musique, la ressemblance du son et de la couleur est un de ces phénomènes profonds qui appartiennent au domaine de l'inconscient. Il contribue à créer l'indécision et le trouble de l'émotion musicale chez l'auditeur moyen qui n'écoute pas avec une oreille de contrepointiste et qui s'abandonne naïvement au charme d'une composition. Il nous révèle l'harmonie de deux mondes différents ; et le plaisir que nous trouvons dans un tel sentiment s'évanouirait, si cette harmonie, au lieu d'être diffuse dans notre sensibilité, se précisait dans des images nettement définies.

1. L. Favre, *La Musique des Couleurs* (Paris, Schleicher).

§ 5. — PLACE DE LA MUSIQUE PARMI LES PHÉNOMÈNES PÉRIODIQUES

Dans la nature, tout est vibration ; cette vue d'ensemble sur les choses a donné lieu à une sorte d'axiome posé par la science moderne. Comme la musique est l'art de combiner et de systématiser des vibrations, nous pouvons ne pas nous borner à la comparer avec la lumière et rechercher quelle est sa place dans la série des phénomènes de l'univers.

Voici un pendule exécutant une oscillation par seconde ; nous allons supposer que cette oscillation devient de plus en plus rapide, — auquel cas elle se transforme en vibrations, c'est-à-dire en mouvements qu'on ne peut ni voir ni compter, — et nous classerons les phénomènes qui en résultent durant 55 octaves : **1**, **2**, **4**, **8**, **16**, etc., en doublant le nombre des vibrations jusqu'à 55 fois. A vrai dire, il n'y a rien, dans les phénomènes dont nous allons parler, qui corresponde à l'effet purement physiologique d'où on a tiré la définition de l'octave musicale ; mais nous pouvons employer ici ce mot sans lui attribuer une valeur réelle ; c'est un simple moyen d'évaluer le champ à parcourir.

A 16 vibrations par seconde, avec une longueur d'onde d'environ 20 mètres[1], notre pendule commencerait à produire des sensations acoustiques, dont le domaine s'étendrait, dans le diagramme que nous supposons, de 16 vibrations à 30.000 à la seconde.

1. On appelle longueur d'onde dans l'air l'espace parcouru par le son pendant la durée d'une vibration complete.

Dans cette première région, qui a pour limites, d'un côté, des sons très graves et sourds, de l'autre, des sifflements aigus, — s'enclave le domaine des sons musicaux, comprenant sept octaves environ, de la 5e à la 12e;

De 30.000 vibrations par seconde à 10 millions, apparaissent les *courants de haute fréquence* (Kelvin), phénomène tout autre : l'intensité d'un courant électrique dans un fil, éprouvant des variations périodiques. Cette région pénètre d'ailleurs la précédente, car on construit des alternateurs fournissant des courants dont la fréquence est de l'ordre de 80. 100 périodes par seconde, c'est-à-dire comparable à celle des sons graves de l'échelle musicale ;

De 10 millions de vibrations par seconde à 100 milliards, les phénomènes produits par notre pendule seraient les *oscillations hertziennes* (dont la limite inférieure ne peut être fixée, car, elles aussi, peuvent être lentes) ;

De 100 milliards à 3.700 milliards, *intervalle inexploré;*

A partir de 3.700 milliards, et durant 6 octaves environ, *chaleur obscure ;*

De 375 mille milliards (rouge extrême du spectre à 750 mille milliards (violet extrême), *lumière :*

Au delà, et durant 2 octaves, *rayons actiniques*, impressionnant la plaque photographique ou excitant les piles thermo-électriques ;

Après un intervalle inexploré, on arriverait aux rayons N de M. Blondlot (30 millions de milliards de vibrations par seconde), dont l'existence est d'ailleurs contestée, à tort ou à raison, par plusieurs physiciens.

Ces phénomènes sont très différents l'un de l'autre; ils peuvent cependant être soumis à une comparaison fondée sur certaines analogies. Comme lorsqu'il s'agissait du langage verbal, du langage musical, et de la localisation des images, nous constatons des ressemblances avec des différenciations essentielles. Ici, les vibrations sont perceptibles, enregistrables, et se produisent dans l'air; là, elles sont l'objet d'une double hypothèse concernant leur existence et le milieu conducteur (l'éther . Ici, elles sont perpendiculaires à la ligne qui représente le sens de la propagation, et on les appelle transversales; là elles se font dans le même sens que la propagation, et on les appelle longitudinales. Certaines vibrations sont intramoléculaires (électricités), d'autres se font à la périphérie. Il y a cependant un caractère commun à toutes les causes génératrices : la vibration elle-même, et, en certains cas, aux modes de transmission. Voici quelques faits de nature à justifier la comparaison instituée.

Il y a, nous ne l'oublions pas, des différences énormes entre la chaleur et le son. L'une traverse le vide, l'autre ne le peut pas; ce qui produit la sensation acoustique musicale est la vibration d'un *ensemble* de molécules, relativement lentes et se transmettant avec une vitesse de quelques centaines de mètres à la seconde; ce qui fait la chaleur, c'est un mouvement *individuel* et très précipité de chaque molécule du foyer d'émission se reproduisant plusieurs trillions de fois et se transmettant (chaleur solaire) avec une vitesse de 300.000 kilomètres à la seconde. Et cependant ces deux ordres de phénomènes sont

apparentés; ils présentent trois grands faits identiques : 1° d'abord, accumulation d'une certaine force soit dans le corps échauffé, soit dans le corps vibrant; 2° dissémination à distance, par des vibrations synchrones (c'est-à-dire ayant des périodes de durée égale, à l'aller et au retour) que transmet l'éther ou l'air; 3° récolte partielle de cette force vive dans chaque direction, par des corps qui s'échauffent ou qui rendent un son.

D'autre part, chaleur et lumière ont été étroitement rapprochées; après avoir constaté qu'elles subissaient les mêmes variations de faiblesse ou d'intensité toutes les fois qu'on modifiait la vibration elle-même, on a pu les considérer comme deux phénomènes dus à un mouvement vibratoire unique, doué de deux propriétés connexes : propriété lumineuse, propriété calorifique, produisant deux effets différents. — Enfin, cela n'est pas douteux, les oscillations lumineuses et les oscillations électriques, se propageant dans le même milieu, se rapportent à un même phénomène.

Ainsi, après avoir observé les propriétés communes à l'électricité et à la lumière, à la lumière et à la chaleur rayonnante, à la chaleur et au son (*exceptis excipiendis!*), il est difficile de ne pas reconnaître une certaine unité dans les choses, avec des lois spéciales pour des modalités très diverses.

Cette unité, le physicien-mathématicien la voit à chaque instant s'inscrire d'elle-même dans les formules dont il se sert et où il semble que les phénomènes qu'il fait parler s'empruntent mutuellement leur langage. Lorsqu'il rencontre une même équation dans la théorie de l'attraction, dans celle du mouvement des

liquides, dans celle du potentiel électrique, dans celle du magnétisme, dans celle de la propagation de la chaleur, etc..., il est difficile, à moins d'être aveugle, de ne pas voir que les phénomènes les plus opposés, n'ayant aucun rapport apparent, se relient cependant par une secrète analogie intérieure, celle du principe qui les régit.

La musique a sa place dans cette harmonie. Elle n'est pas une exception, un miracle ; elle fait partie d'un concert où on peut définir son domaine. Son originalité, c'est de tenir à deux mondes à la fois et de soumettre aux conditions de la vie objective, aux lois de l'acoustique et des nombres, ce flux de force qui vient des profondeurs du sentiment...

Nous pouvons donc étendre à tous les phénomènes les observations faites plus haut sur les sons et les couleurs. Habituellement, les physiciens aiment peu à généraliser ; ils étudient surtout les systèmes restreints que l'observation peut atteindre, et déclarent ne rien savoir de l'univers considéré comme un Tout ; ils abandonnent volontiers aux philosophes le soin de construire des théories qui dépassent l'expérience. Une idée se dégage cependant de leurs travaux. Si tout est vibration, c'est que tout est énergie. L'énergie n'est pas seulement une force qui se superpose à la matière, et qui, distincte d'elle, l'anime en vertu d'une loi fondamentale ; elle est identique aux choses réelles, et suffirait à tout expliquer. « Ainsi, la matière ne serait que la capacité pour l'énergie cinétique ; sa prétendue impénétrabilité serait l'énergie de volume ; son poids, l'énergie de position sous la forme particulière qui se présente dans la gravita-

tion universelle ; l'espace lui-même ne nous serait connu que par la dépense d'énergie nécessaire pour le pénétrer[1] ». Alors même que cette idée serait un peu insuffisante pour constituer une doctrine complète et entièrement solide, elle nous suffirait à expliquer certains caractères de l'émotion musicale.

Or, la musique, nous l'avons vu, impuissante à « imiter » telle ou telle passion, généralise, et se borne à reproduire le *dynamisme* de la vie psychologique. Mais, ce dynamisme, nous ne le percevons pas comme étant l'image exclusive du sentiment : une fois les concepts écartés, nous l'interprétons par une généralisation nouvelle et involontaire : inconsciemment, nous l'assimilons à celui des phénomènes naturels. De la nature qui s'ajoute à notre être intérieur, nous ne savons rien, ou presque rien ; et, si d'aventure nous savons quelque chose, nous n'y pensons certes pas en écoutant une symphonie ; mais cette ignorance est précisément une condition de l'état psychique créé par la musique. Elle nous étonne, nous trouble et nous pénètre de ravissement comme si, à notre insu, elle nous installait au cœur des choses et nous mettait en communion avec leur principe : de là cette émotion où les phénomènes insconscients, l'ignorance, l'illusion, jouent un si grand rôle, et qui tend à nous faire franchir les limites de notre personnalité, en nous faisant sentir, par delà les petites choses du moi, à travers un prisme d'images brillantes, — la Vie.

1. Lucien Poincaré, *La Physique moderne, son évolution*, p. 68 (Bibliothèque scientifique).

CHAPITRE II

La musique et les mathématiques.

Il n'est pas possible d'étudier les phénomènes de la nature sans faire intervenir les nombres qui les mesurent. Au cours de cette étude, nous rencontrons — comme annexe au sujet étudié dans le précédent chapitre — une question qui occupe une très grande place dans l'histoire musicale et qui passe, aux yeux de beaucoup de gens, pour être enveloppée de mystères difficilement pénétrables : quel est le rôle que jouent les mathématiques dans la théorie de l'art musical ? A quel titre les fait-on intervenir ? Quels services rendent-elles ? Rassurons d'abord le lecteur en affirmant que s'il veut s'éclairer sur ce point, il lui suffit d'un peu d'attention et de curiosité.

Au début de sa célèbre conférence de Bonn, Helmholtz dit qu'il a toujours été frappé des rapports de l'art musical avec les mathématiques. C'est là une idée aussi ancienne que la science elle-même et qui a donné lieu à des thèses tour à tour excellentes et inadmissibles, selon la manière dont les mêmes faits étaient présentés.

Pythagore, que notre tradition occidentale considère comme le grand inventeur dans ce domaine, avait trouvé les rapports numériques exprimant les deux intervalles fondamentaux : $\frac{3}{2}$ pour la quinte, $\frac{4}{3}$ pour la quarte, $\frac{2}{1}$ pour l'octave. (Pour être exact, historiquement, il faudrait dire $\frac{2}{3}$, $\frac{1}{2}$, etc., car les anciens, au lieu de compter les vibrations, mesuraient la longueur des cordes vibrantes, qui est en raison inverse ; mais peu importe.) Charmé de sa découverte, d'ailleurs admirable, et cédant à la tentation de généraliser qu'ont presque tous les savants, il assimila d'abord les nombres avec les sons musicaux, puis avec la réalité tout entière ; il tira de sa trouvaille une théorie... astronomique et cosmogonique. Il pensait que dans la nature, les nombres sont la substance des choses, et que le nombre quaternaire, la *tétractys*, 1, 2, 3, 4, est la « source de l'éternelle nature » *Vers dorés* de Pythagore, 47).

Je donnerai une idée de son point de vue en disant que s'il avait connu le phénomène de la résonance multiple, il n'aurait pas dit : « Le rapport du premier harmonique à la fondamentale est $\frac{2}{1}$, parce qu'il est placé à l'octave », mais : « le premier harmonique est placé à l'octave parce qu'il doit être avec le son fondamental dans le rapport $\frac{2}{1}$, et que ce rapport *préexiste* à tout le reste ». Les nombres sont l'être lui-même ; la musique où ils se réalisent n'est qu'un

épiphénomène. (On voit tout de suite que ce fait : les rapports numériques des sons, peut devenir singulièrement étrange, selon la façon dont on le présente, et qu'une thèse de métaphysique abstruse peut se substituer à l'observation la plus inoffensive.)

Les Chinois n'étaient pas éloignés de cette manière de voir. Ils disaient : 3, est le ciel ; 2 est la terre ; $\frac{3}{2}$, c'est l'harmonie du monde !

Ces idées, bien qu'elles aient été combattues par les philosophes d'Elée (Parménide, Zénon, v^e^ et ive siècles avant J.-C.) ont persisté longtemps dans l'esprit grec. On en trouve souvent la trace dans Platon et dans Aristote. « Les nombres sont les Idées (c'est-à-dire *les choses*) et les sources de la réalité. — L'âme est un nombre qui se meut ». En se dépouillant de ses prétentions métaphysiques, ce système est passé au Moyen âge (par l'intermédiaire de Boèce) et, pendant de longs siècles, il a tyrannisé la musique en lui interdisant, au nom des arithméticiens, certains progrès que l'instinct populaire eût certainement réalisés de lui-même.

Dans les temps modernes, Descartes (qui, en définissant la matière par l'étendue, parlait un langage aussi étrange que Pythagore), Euler, beaucoup d'autres après eux, ont attribué aux nombres un rôle très important dans la théorie musicale. Je mentionnerai le mot original et brillant — mais un peu vain — de Leibnitz : « la musique est un exercice inconscient d'arithmétique ». Dans son *Introduction à la philosophie*[1] l'alle-

1. *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, édit. des Œuvres complètes par Hartenstein (1850-52), I, p. 151 et II, pp. 114-116.

mand Herbart écrit, non sans humeur : « Il y a des allégations dont l'audace seule fait l'autorité ; ainsi, on prétend que les nombres et leurs rapports (lesquels fournissent le seul et unique moyen de distinguer la consonance et la dissonance), ne sont pas les vrais éléments du Beau musical ! »

Que faut-il penser de tout cela? Pourquoi, dans la théorie de l'art musical, fait-on intervenir, avec les relations numériques, des racines carrées, des logarithmes ? En quoi cela peut-il servir ou contredire la thèse qui est soutenue dans le présent volume ?

§ 1. — LES MATHÉMATIQUES, MOYEN DE SIMPLIFICATION ET D'ANALYSE

Les mathématiques n'ont aucun droit au pouvoir suprême ; mais elles ont des titres sérieux à la reconnaissance des musiciens.

1° Elles servent d'abord — et c'est là un service infiniment précieux — à traduire en clair langage ce que l'instinct musical a créé.

L'ordre des faits est le suivant : 1° le chanteur populaire — lequel ne sait ni lire, ni écrire, ni compter, — trouve des mélodies formées de divers intervalles ; 2° le savant étudie ces mélodies, range dans un certain ordre les notes qui les composent, en dégage la *gamme*, et par des observations empiriques (comparaison de la longueur des cordes vibrantes produisant les sons), il arrive à déterminer les rapports numériques représentant les intervalles musicaux : $\frac{1}{2}$ pour l'octave, $\frac{2}{3}$ pour la quinte, rapports

qui, le jour où on sait compter les vibrations, doivent être renversés et deviennent $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$.

En posant ces rapports, le mathématicien fait deux choses : il résume des faits réels, constatés dans les usages du chant, faits auxquels il substitue, pour la plus grande commodité de l'analyse, une formule très concise ; en second lieu, il les rattache à une loi objective, indépendante de toute musique (loi des longueurs de cordes).

Ce dernier acte, et la découverte qu'il implique, lui permettent de ne pas se borner au rôle d'observateur prenant des mesures : il a — ou il croit avoir — un principe auquel tout peut être ramené : l'intervalle de quinte va lui servir, non à échafauder un système abstrait, créé de toutes pièces par l'arithmétique, mais à voir plus clair dans les phénomènes de la musique réelle ; c'est ainsi qu'il arrive à constituer la gamme, dite « pythagoricienne », qui est déjà une œuvre mixte, fondée sur l'observation, mais attribuant à *un* des faits observés une importance prépondérante :

$$1 \quad \frac{9}{8}, \quad \frac{81}{64}, \quad \frac{4}{3}, \quad \frac{3}{2}, \quad \frac{27}{16}, \quad \frac{243}{128} \quad 2$$

Lorsque deux groupes de vibrations sont dans le rapport de 1 à $\frac{9}{8}$, il y a, entre les deux sons, un intervalle de ton majeur (*ut-ré*) ; s'ils sont dans le rapport de 1 à $\frac{81}{64}$, il y a intervalle de tierce, etc. Tous ces rapports sont obtenus avec cette donnée unique : $\frac{3}{2}$.

§ 2. — LES MATHÉMATIQUES SUGGÈRENT L'IDÉE DE CORRECTIONS NÉCESSAIRES

2° En plaçant sous nos yeux, par des substituts symboliques parfaitement nets, des faits musicaux à l'observation directe desquels nous consacrerions un temps énorme, le mathématicien nous fait voir, du même coup, les corrections dont ces faits musicaux sont susceptibles.

Remarquons que si l'observation fournit la première base, il n'est pas possible de se fonder uniquement sur elle pour établir un système musical. Aujourd'hui où l'éducation est poussée si loin, combien rares sont les chanteurs dont la voix est toujours juste! Il faut, tout en observant ce que font les musiciens, rectifier leurs habitudes, n'être pas dupe de leurs maladresses, ne pas prendre pour un fait premier ce qui n'est qu'une faute, en un mot mettre de l'ordre dans ce qui est indéterminé : sans cela, il serait impossible de constituer la gamme, ou plutôt de donner un fondement précis à la grammaire musicale. Le mathématicien devient donc dogmatique, après avoir été simple observateur ; il redresse et organise les faits musicaux après les avoir mesurés : il arrive forcément à ce nouveau rôle, car le langage dans lequel il oblige les phénomènes à s'exprimer est tellement net et saisissant, qu'il suggère de lui-même l'idée de certaines améliorations.

Voici l'intervalle de tierce, évalué dans la gamme pythagoricienne par le rapport 81 : 64. Cette mesure est déduite d'un principe général (la quinte) et, en même temps, elle a pu être tirée de certains usages

des musiciens. Mais nous voyons tout de suite qu'elle n'est pas très heureuse.

Deux sons simultanés donnent lieu à un troisième son dont le nombre de vibrations est déterminé par la différence des deux premiers. Ici, entre 81 et 64 ce serait le son 17. Or 17 a pour octave 34 et pour double octave 68, supérieur à 64. Les deux sons de la tierce pythagoricienne donnent donc lieu à un son qui est en dissonance avec eux ; et pour cette raison, cette tierce est contraire à l'harmonie. Elle est trop grande.

Dans la gamme dite *des physiciens*, où le système de Pythagore a été modifié, on l'a réduite au rapport 5 : 4. Ici, le son résultant est 1, qui a pour octave 2 et 4, et qui, par conséquent, renforce un des deux éléments composant la tierce.

Cette nouvelle tierce, elle aussi, est donnée par l'expérience en même temps que trouvée par la théorie : les expériences de MM. Mercadier et Cornu ont prouvé en effet que les musiciens usaient de la tierce 81 : 64 dans la monodie et de la tierce 5 : 4 dans la polyphonie.

La moindre retouche, dans un système aussi délicat que la gamme, est grosse de conséquences. Si, par un besoin d'unité qui est excessif, nous adoptons la seconde tierce à l'exclusion de la première, voilà toute notre gamme bouleversée, bien que ce changement paraisse insignifiant. En restreignant l'intervalle *do-mi*, nous sommes obligés de restreindre, du même coup, les deux autres tierces : *fa-la* et *sol-si*. De plus, rapetisser *do-mi*, c'est nécessairement agrandir *mi-fa* ; et le même fait se reproduit entre *si* et *do*, par suite de la modification de *sol-si*. Enfin les dièses et les bémols,

eux aussi, reçoivent la répercussion de ces remaniements. Dans la gamme des physiciens, le *do* ♯ est inférieur au *ré* ♭; il lui est supérieur au contraire dans le système pythagoricien. Nous sommes donc amenés à la question suivante : étant admis un changement dans une partie de la gamme, quelles sont les autres parties sur lesquelles il faudra faire porter la compensation ?

Les mathématiques ont créé la difficulté ; ce sont elles qui vont aider à la résoudre.

On a construit une troisième gamme, dite *tempérée*, qui, au lieu de faire subir l'altération nécessaire à tel ou tel intervalle, altère *tous* les intervalles de la gamme, divisée en douze demi-tons uniformes. Ici encore, c'est à l'aide du calcul que l'on peut trouver les formules ; et cela, de la manière la plus simple.

Représentons par a la tonique servant de point de départ. L'octave devra être $2a$. Entre ces limites, nous avons à disposer 12 demi-tons *égaux*.

Le premier degré au-dessus de la tonique sera obtenu en multipliant cette tonique par une valeur qui est à trouver. Cette obligation de *multiplier*, et non d'additionner, était ignorée des anciens et ne doit pas nous étonner. Dire que *ré* ♯ est à *do* dans le rapport $\frac{9}{8}$, c'est dire que *ré* ♯ vaut les $\frac{9}{8}$ de *do*. Pour avoir *ré*, il faut donc prendre les $\frac{9}{8}$ de *do*, c'est-à-dire multiplier *do* par $\frac{9}{8}$.

Désignons par la lettre q l'intervalle constant qui doit être introduit 12 fois dans la gamme nouvelle. Le premier degré, après a, sera aq; le suivant sera $aq \times q$, ou aq^2; puis $aq \times q \times q$, ou aq^3 etc., ce qui nous donnera :

$$a, aq, aq^2, aq^3, aq^4, aq^5, aq^6 \ldots\ldots 2a$$

Si au lieu de considérer chaque valeur, toujours formée des mêmes éléments a et q avec des exposants différents, nous considérons les exposants seuls (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6....) nous aurons une progression arithmétique substituée à une progression géométrique ; et si q est connu, il nous suffira pour déterminer une des douze notes de la gamme, de connaître l'exposant correspondant. C'est ce que l'on appelle trouver un nombre à l'aide de son *logarithme*.

La base dont nous avons ici besoin est obtenue de la manière suivante : pour aller de a à $2a$, nous avons dû (puisqu'il s'agissait de *rapports*, exprimés par des nombres fractionnaires) opérer des multiplications, et non des additions ; par conséquent, pour obtenir le degré-type de notre échelle, comprenant 12 intervalles égaux, nous ne devons pas diviser *la différence* $2a - a = a$ par 12, mais prendre la racine douzième du *quotient* $2a : a = 2$. La formule fondamentale de la gamme tempérée est donc $\sqrt[12]{2}$, valeur du demi-ton chromatique.

Le tableau suivant donne les intervalles des douze degrés de la gamme tempérée à $1/10^6$ près. En regard, sont les valeurs des intervalles pour les notes de la gamme pythagoricienne et de la gamme des physiciens :

GAMME TEMPÉRÉE	GAMME PYTHAGORICIENNE	GAMME DES PHYSICIENS
ut = 1	1 = 1	1
ut ♯ = 1,059463		
ré = 1,122462	$\frac{9}{8}$ = 1,125	$\frac{9}{8}$ = 1,125
ré ♯ = 1,189207		
mi = 1,259921	$\frac{81}{64}$ = 1,265625	$\frac{5}{4}$ = 1,25
fa = 1,334840	$\frac{4}{3}$ = 1,333333...	$\frac{4}{3}$ = 1,3333...
fa ♯ = 1,414214		
sol = 1,498307	$\frac{3}{2}$ = 1,5	$\frac{3}{2}$ = 1,5
sol ♯ = 1,587401		
la = 1,681793	$\frac{27}{16}$ = 1,6875	$\frac{5}{3}$ = 1,6666...
la ♯ = 1,781797		
si = 1,887749	$\frac{243}{128}$ = 1,8984375	$\frac{15}{8}$ = 1,875
ut = 2		2

L'arithmétique, on le voit, après avoir été *ancilla cantus*, devient *magistra cantus*, en ce sens qu'elle arrive peu à peu à dégager des faits le principe qui doit les régler.

En musique, elle n'est pas toujours, comme en physique, le seul langage que l'on puisse parler : le compositeur pourrait même l'ignorer complètement ; le sentiment, l'imagination et la pensée pure peuvent lui suffire. Si cependant on ne se contente pas de l'instinct seul, et si l'on veut une doctrine, l'arithmétique s'impose d'abord, puisque la construction musicale est faite de grandeurs mesurables ; et elle est

infiniment commode : éliminant toutes les particularités complexes des choses pour ne retenir que leur forme, elle place sous les yeux du théoricien des symboles qui le dispensent d'une perte de temps et sur lesquels il peut travailler comme s'il opérait sur les réalités elles-mêmes.

On a objecté que, d'une part, les nombres et les relations numériques *excluaient tout à peu près* ; que, d'autre part, dans la musique pratique, *tout n'était qu'à peu près*, la justesse parfaite et absolue n'étant jamais obtenue, et que, par suite, toute connexité entre le langage des chiffres et celui des sons était vaine. Cette objection n'aurait d'autre effet que de démontrer l'utilité des mathématiques : elles fournissent un moyen plus sûr que l'oreille pour apprécier les erreurs elles-mêmes ; et le système qu'elles permettent d'établir, s'il n'est jamais rigoureusement suivi par les virtuoses, est un idéal nécessaire, proposé à leur habileté, et dont ils doivent chercher à se rapprocher le plus possible.

Cette observation s'applique surtout à la symphonie où interviennent plusieurs instruments ayant besoin d'une base d'entente. Adopter comme diapason normal un son exécutant 870 vibrations à la seconde et en faire le principe de l' « accord », c'est reconnaître que la musique ne peut être socialisée sans le secours de l'arithmétique.

Enfin, le luthier construisant un instrument se trouve dans les mêmes conditions que le physicien, au point de vue de la méthode et des moyens de travail : sans les formules que les mathématiques ont dégagées une fois pour toutes de l'étude des faits, il

n'arriverait qu'après des tâtonnements très longs à déterminer l'endroit où il faut percer un tuyau pour faire une flûte, ou le point de la corde tendue qui doit être attaqué par le marteau, dans un piano. L'étendue de chaque instrument est fixée par des lois acoustiques; le compositeur qui écrit pour la trompette, le cor, la flûte, la contrebasse, etc., doit connaître exactement cette étendue : il est donc, dans l'acte de création, dominé par des lois objectives, exprimables en formules numériques, et dont il doit se rendre compte s'il ne veut pas se résigner à faire usage de simples recettes.

§ 3. — LES MATHÉMATIQUES, MOYEN DE RECONNAITRE LES GRANDES ANALOGIES

3° *En faisant parler à la réalité un langage très général, les mathématiques permettent d'apercevoir de curieuses analogies entre la musique et des phénomènes très éloignés d'elle.*

On a dit que le grand livre de la Nature « était écrit dans la langue des mathématiques » (Galilée). Et assurément, tout en nous rappelant que l'écriture n'est pas la pensée, nous pouvons en dire autant de l'œuvre musicale, qui, tout entière, pourrait être exprimée par des nombres et des rapports de nombres. Or, un des grands avantages des relations numériques exprimant les intervalles fondamentaux, est de nous permettre des comparaisons très faciles entre des phénomènes éloignés, et de nous suggérer des analogies qui, sans elles, auraient pu rester inaperçues.

C'est un fait singulièrement digne d'attention qu'un son fondamental émis par une corde tendue et les cinq premiers sons partiels qui l'accompagnent, soient entre eux comme les nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6; que ces premiers harmoniques donnent l'accord parfait, et que la simplicité des rapports qui les constituent cesse à l'harmonique suivant, qui est très dissonant avec la base, et hors d'usage. Y a-t-il là une particularité spéciale à la musique? ou bien la manifestation d'une loi générale?

Il est entendu qu'on ne peut dire avec une précision rigoureuse quel est le moment où un rapport cesse d'être simple; mais pratiquement, cette difficulté n'existe pas. Si, en jouant du piano, ma main droite est obligée de faire un nombre quelconque de doubles-croches pris dans la série 1-6, pendant que ma main gauche devra faire un nombre quelconque mais différent de croches, pris dans la même série, je n'éprouverai pas grande difficulté, car le rapport des deux mouvements me paraîtra simple; si au contraire j'ai à émettre sept sons d'une main, et, dans le même temps, un nombre inférieur de sons avec l'autre main, j'aurai de la peine à me tirer d'affaire. Aussi est-ce avec une grande apparence de raison que la consonance a été considérée comme due à des rapports simples.

C'était l'opinion de Pythagore et d'Aristote; ce fut celle de Descartes, qui n'admettait, dans la constitution musicale, que les nombres 2 et 3 et qui excluait le nombre 5 comme créant un rythme difficilement perfectible erreur que devait rectifier deux cents ans plus tard, en 1818, M. Galin, lorsqu'il a dit que le

rythme quinaire était aussi facilement perceptible, *dans un mouvement un peu vif*, que le rythme binaire ou ternaire). En 1739, dans ses « Essais d'une nouvelle théorie musicale », Euler a repris la thèse cartésienne et développé des idées qu'on peut résumer ainsi : « tout assemblage de sons ne peut nous plaire que si nous savons trouver la loi de leur disposition. Plus nous percevons distinctement l'ordre qui réside dans l'objet construit, plus nous le trouvons simple, parfait ».

Parmi les modernes, un des partisans les plus convaincus de ce système a été M. Meerens qui regarde les nombres 2, 3, 5, comme amenant toujours des sons musicaux, et qui fait résider dans ces nombres seuls, le principe de la mélodie, celui de la consonance, celui de la mesure et celui du rythme.

M. de Hartmann[1] a cru pouvoir établir des considérations très élevées sur ce fait que les rapports simples, dont on a tant parlé dans la théorie musicale, régissent aussi la série des couleurs. M. Hugo Goldschmith, professeur de sciences naturelles à l'Université de Heidelberg, a écrit un livre récent pour soutenir que la loi était la même dans les phénomènes de la cristallisation. Dans un ouvrage curieux, la *Magie des nombres* 1882, en all., Hellenbach a affirmé que « l'univers est construit de façon à réaliser autant que possible la loi des nombres simples et rationnels ».

Cette dernière affirmation paraîtra peut-être du même genre que celle de Képler affirmant que quand

1. Dans sa *Philosophie du Beau*, 1867, en allemand.

il a créé le monde et réglé la disposition des cieux, Dieu a eu en vue les cinq polyèdres réguliers de la géométrie ! Mais sans avoir des ambitions dogmatiques aussi hautes, il suffit de lire et de comparer, pour apercevoir, sur certains points, une identité entre les lois de la musique et celles de la chimie. (La comparaison des deux ordres de phénomènes était déjà pressentie par les Grecs qui appelaient *mélange*, *combinaison*, κρᾶσις, μῖξις — sans distinguer les deux choses — toute émission de sons simultanés en rapports simples, et comparaient la consonance au « mélange » du vin et du miel.)

Rappelons-nous quelques-unes des lois découvertes au début du XIXe siècle :

Lorsque deux ou plusieurs corps se combinent en plusieurs proportions, les poids de l'un de ces corps qui l'unissent à un même poids de l'autre, sont entre eux dans des rapports simples. (Loi des proportions multiples, ou loi de Dalton, 1808.) Ainsi l'oxygène forme avec l'azote six composés différents. Dans ces composés, les poids d'oxygène combinés à un même poids d'azote égal à 7, sont égaux respectivement à 4, 8, 12, 16, 20, 24 ou, entre eux, comme nos harmoniques 1, 2, 3, 4, 5, 6 ;

Les poids suivant lesquels les divers corps s'unissent à un même poids d'une même substance, représentent les rapports suivant lesquels ces poids s'unissent entre eux, ou sont des multiples simples de ces rapports. (Loi des nombres proportionnels, dite loi de Berzélius, 1810) :

Lorsque deux gaz se combinent, les volumes des composants sont entre eux dans un rapport simple ; 2° le

volume du composé formé, mesuré à l'état gazeux, dans les mêmes conditions de température et de pression, est dans un rapport simple avec la somme des volumes des composants. (Lois des combinaisons en volume des gaz, dites lois de Gay-Lussac, 1810.)

Ainsi les volumes d'hydrogène et d'oxygène qui s'unissent pour constituer l'eau sont entre eux dans le rapport simple : 2 à 1. C'est le rapport exprimant l'octave musicale

CHAPITRE III

La musique et les êtres vivants.

Il y a un dernier domaine que je voudrais parcourir.

Nous venons de comparer la musique à des phénomènes que nous n'avons pu appeler « matériels », au vieux sens du mot, aujourd'hui que les idées d'énergie et de vibration ont pénétré dans le monde intramoléculaire lui-même ; au moins ne peut-on pas les confondre avec les êtres vivants. Pouvons-nous étendre jusqu'à ces derniers le parallèle déjà esquissé? En ce cas, où faudra-t-il prendre le second terme de la comparaison? Sera-ce l'esprit et la pensée du musicien ? ou bien les genres de composition — symphonie, opéra, chants religieux — considérés comme des êtres organisés ? ou encore l'œuvre musicale concrète et personnelle? Sans serrer de trop près la question, je voudrais indiquer quelques analogies qui contribueront à mieux faire saisir la part d'inconscient qui entre dans l'émotion musicale, et les harmonies dont elle est faite.

1° Les êtres vivants sont capables d'assimilation et organisés ; 2° ils évoluent ; 3° ils ont la faculté de se reproduire, ils déclinent et meurent.

Telles sont les trois idées générales autour desquelles on peut grouper quelques faits musicaux.

§ 1. — L'ASSIMILATION ET L'ESPRIT MUSICAL

Dans ses *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux* (1878). Claude Bernard fait la déclaration suivante : « Renonçant à définir l'indéfinissable, nous essaierons seulement de caractériser les êtres vivants par rapport aux corps bruts ». Ainsi, on ne définit pas la vie ; — on ne définit pas non plus *l'essence* de la pensée musicale qui est une forme de la vie. On peut généraliser et dire que toute définition *essentielle* est impossible ; si d'aventure une définition de ce genre nous était donnée par un surhomme, nous ne la comprendrions pas.

Il y a des gens qui, n'étant pas satisfaits des mesurages de façade que donnent les physiciens, voudraient savoir « en quoi consiste », ou « de quoi est fait », intrinséquement, tel ou tel phénomène. Il est douteux qu'ils se rendent bien compte de ce qu'ils demandent. J'ai beau faire les plus grands efforts, je n'arrive pas à concevoir une force *en soi*. Nous ne connaissons que des effets et des mécanismes ; et il ne faut pas être plus exigeant à l'égard du musicien, qu'à l'égard du physicien ou du biologiste. Il n'y a qu'une façon de connaître directement la vie ou la pensée artistique : c'est le sens intime, la conscience.

Tous les corps vivants se distinguent des corps bruts par une propriété fondamentale : l'assimilation. A tout instant, sur chacun des points de la matière

dont ils sont faits, il y a des pertes et des gains, des écroulements et des réédifications impliquant l'assimilation de deux substances. L'esprit musical, lui aussi, a l'activité incessante et invisible de la « vie élémentaire »; placé, à quelque moment de l'histoire générale ou individuelle qu'on le considère, entre une hérédité conservatrice et des forces révolutionnaires, il peut réagir, d'une infinité de façons, — soit pour son bien, soit pour son mal — au contact et à la pénétration de deux sortes d'influences: celles qui viennent de la vie ambiante, et qu'il transpose ou transforme; celles qui viennent directement de la musique, ancienne ou contemporaine. Par une assimilation qui est presque toujours inconsciente, l'esprit du musicien se forme comme celui du littérateur: par la lecture (musicale), par l'exemple des maîtres, l'imitation et l'observation. A l'inverse des corps bruts, il ne s'use pas, mais se fortifie et se développe en exerçant son activité. Comme les êtres vivants, il s'alimente de choses qui doivent lui convenir et être digérées pour assurer son accroissement, et qui, dans le cas contraire, peuvent le rendre malade, l'empoisonner, le tuer.

Les caractères connexes à la faculté d'assimilation, chez les êtres vivants, sont la complexité et l'organisation. Le microscope révèle qu'ils ne sont pas homogènes, mais que leur existence résulte d'un mélange de substances diverses réagissant les unes sur les autres. — Nous savons aussi les éléments très complexes que l'analyse distingue dans la formation de l'esprit musical: aptitudes physiologiques de l'oreille, mémoire, sentiment, faculté d'abstraction, acti-

vité intellectuelle pure, imagination ; patrimoine héréditaire et culture acquise ; application inconsciente de la loi des nombres et spontanéité créatrice ; vie sociale et vie objective pénétrant la vie personnelle... Et si nous examinions une symphonie, en nous appropriant la méthode et la terminologie des biologistes, nous n'aurions pas de peine à montrer la même complexité.

La coordination du mécanisme, dans l'activité d'un être vivant supérieur, est admirable. Les biologistes renoncent à la décrire d'une façon complète ; ils sont obligés de la résoudre en activités partielles ou fonctions, qu'ils ne peuvent distinguer que très conventionnellement parce qu'elles sont étroitement unies. — Admirable aussi est l'unité de la pensée musicale créant une œuvre d'ensemble comme un quatuor ou une symphonie de Beethoven.

D'un tel organisme, on peut dire, avec Claude Bernard : c'est un « arrangement spécial qui donne naissance aux propriétés immanentes de la matière vivante ». Une fugue débute par un sujet qui est une cellule soumise à la dichotomie. *Tous* les éléments dont une symphonie est faite réagissent les uns sur les autres. Deux genres seulement paraissent échapper à cette loi générale ; mais ce sont des genres très inférieurs, et qui confirment la règle : la *rapsodie* qui se borne à juxtaposer sans construire et sans développer : le *pot-pourri*, dont le seul objet est l'agrément de l'oreille.

L'opéra lui-même, lorsqu'il est vraiment un drame lyrique, obéit à cette loi de coordination et d'unité. Les *Leit-motive* ou « thèmes conducteurs » n'ont

été qu'un des moyens employés pour *organiser* une composition très vaste, la préserver du défaut anti-artistique de la juxtaposition indéfinie et en disposer les parties en un tout cohérent.

Nous pouvons même tirer de là une règle de critique : l'œuvre musicale doit former un ensemble complet et indissoluble. De même qu'on ne fait pas, — sauf pour les hydres ! — des extraits ou des « morceaux choisis » d'êtres vivants, de même il doit être impossible de scinder une belle composition, à moins de la dénaturer ; et toutes les fois que d'une symphonie, ou d'un opéra, ou d'un poème quelconque, il est possible de tirer quelques pages sans les amoindrir, pour les exécuter à part, c'est, à moins de circonstances spéciales et rares, le signe certain que l'œuvre est de valeur médiocre.

§ 2. — L'ÉVOLUTION MUSICALE ET LES ÊTRES VIVANTS

Le second caractère des êtres vivants, le plus remarquable de tous selon Claude Bernard, c'est l'évolution. Chaque être est si parfaitement adapté à ses conditions d'existence qu'il est douteux, dès le premier abord, que des instruments aussi admirables aient été soudainement produits dans leur perfection. Ainsi, une machine ne saurait avoir été inventée par un seul homme avec tous ses perfectionnements (Darwin). La musique nous offre une ample matière pour continuer ici notre parallèle.

Tout en obéissant à un instinct qui échappe à notre analyse et qu'il nous est même impossible de concevoir, le musicien, nous l'avons vu plus haut dans

un chapitre spécial, s'alimente de tout ce que lui envoie le milieu social. Or, ce milieu extérieur change; donc les conditions intérieures de la vie musicale changent aussi.

La musique se renouvelle nécessairement pour s'adapter à des conditions qui, elles-mêmes, sont incessamment renouvelées. La formation d'un talent de compositeur, dirigé à la fois par le principe d'hérédité et par des acquisitions quantitatives ou qualitatives venues du dehors, évoque bien l'idée de la formation d'un être vivant. Au lieu de l'étudier dans l'histoire, on pourrait l'observer dans l'individu, lequel répète et résume bien souvent l'évolution de l'espèce. L'esprit musical de l'enfant qui vient d'apprendre le nom des notes, leur place sur le clavier, et les éléments de la grammaire, ne connaît que la vie parasitaire. Lorsqu'il est arrivé aux exercices d'harmonie, il ressemble encore, soumis docilement à la parole du maître, à l'embryon qui, dans une cavité maternelle, accumule des matières nutritives. Il se développe, comme disent les biologistes, par épigénèse, c'est-à-dire par addition de parties nouvelles aux parties préexistantes.

Après avoir superposé des notes, verticalement, pour construire des accords, il passe à l'étude du contrepoint; et c'est pour lui une vie nouvelle, une sorte de métamorphose, comme celle d'une larve de batracien qui, d'abord adaptée à la vie aquatique des marais s'adapte ensuite à la vie aérienne. Il élimine de son esprit certaines idées devenues inutiles; désormais livré à lui-même, il évolue sans cesse, soit pour continuer le mouvement de l'hérédité — ou

l'impulsion mystérieuse de la nature, — soit pour s'adapter (*nécessairement*, mais dans la mesure où il le peut) aux conditions extérieures. C'est ainsi que Bach a fait entrer dans son économie l'art des Italiens, celui des Français, celui des Allemands qui l'avaient précédé ou qui étaient ses contemporains, avant d'ouvrir l'ère de la musique moderne. Ainsi Beethoven a imité Mozart avant d'écrire la sonate dédiée à l'archiduc Rodolphe ; ainsi Wagner a imité Meyerbeer avant d'écrire la tétralogie, et Verdi, comme tant d'autres, a modifié sur le tard son esthétique, pour s'adapter au goût Wagnérien alors régnant.

Pour comprendre et apprécier équitablement un compositeur, la critique doit donc le replacer dans l'enchaînement historique dont il est un anneau.

Ces « variations » — au sens que leur donne le naturaliste — sont presque toujours une conquête de quelque forme supérieure de la vie ; mais elles peuvent être aberrantes, arrêtées par la maladie ou la fatigue, rétrogrades même, c'est-à-dire faire brusquement reparaître, en pleine ascension de progrès, le type inférieur et aboli d'un ancêtre. Nous en avons des exemples, dans la symphonie et l'opéra d'aujourd'hui... Une seule réserve, d'ailleurs très importante, doit être ajoutée à l'indication de ces analogies.

L'être vivant n'a qu'un rôle d'échange ou de passivité quand il s'adapte aux conditions d'existence. Soit de façon directe (Lamarck) soit après la lutte pour la vie et la transmission héréditaire (Darwin), il subit ce que G. Saint-Hilaire appelait en 1828 le « monde ambiant » et ce que nous appelons le « milieu ». Voici, dans le midi de la France, un olivier adapté au climat;

transportons-le à Paris, dans le Champ-de-Mars : il mourra. L'œuvre musicale ou littéraire qui a du succès en Norvège parce qu'elle s'y trouve en harmonie avec l'esprit social, pourra pareillement être frappée d'une sorte de mort, si elle est transportée à Paris : mais il est possible aussi que ce soit elle qui transforme le « milieu », et ne soit pas transformée par lui. En un mot, la musique, à un certain degré, a un pouvoir éducateur.

*
* *

Pour étudier l'évolution musicale, on pourrait prendre un objet mieux défini que l'esprit musical : l'orchestre, par exemple, comparable aujourd'hui à un énorme et puissant animal.

La succession des différents stades embryonnaires montre que l'être vivant est d'abord indéterminé. Il n'a pas tous les organes à la fois : quelques-uns manquent, ou sont à peine ébauchés. L'individu se forme peu à peu, en allant du simple au composé, de l'homogène à l'hétérogène.

L'orchestre a connu, en premier lieu, l'état indéterminé ; j'entends par là ces Recueils du XVIe siècle, chansons, danses à quatre parties, qui sont *pour chanter* ou *pour sonner*, ou bien pour l'un *et* l'autre, mais sans donner l'indication précise des instruments que le compositeur avait en vue : « Pour toute sorte d'instruments », disent parfois les sous-titres.

Au XVIIe et au XVIIIe siècles, la spécialisation fonctionnelle apparaît, mais toutes les parties de l'orchestre ne sont pas écrites ; quelques-unes sont *ad*

libitum. Le compositeur se préoccupe surtout, après avoir trouvé un type d'instrument pour accompagner le chanteur, d'établir une basse. Sur chacune des notes de cette basse doivent s'appuyer des accords ; mais il se borne à les représenter par des chiffres, et c'est le claveciniste, placé au centre de l'orchestre, qui, guidé par ces indications, fait le nécessaire. C'est quelque chose comme une substance sans texture déterminée, mais pouvant donner naissance à de nouvelles cellules.

Un des créateurs de l'opéra, Caccini, avertit, en tête de son *Euridice* (1600), qu'il a marqué, *à la basse*, les intervalles de quarte, de sixte et de septième, les tierces majeures et mineures, mais que « pour les voix du medium, nécessaires à certaines places, il s'en remet au jugement et au goût de l'exécutant ». Gluck lui-même, qui représente une période de maturité, ne se donne pas toujours la peine de noter tout ce que l'orchestre doit dire, ou de mentionner avec précision l'instrument auquel il donne la parole. Chose à peine croyable, remarque Mlle Pelletan dans son édition d'*Iphigénie en Aulide*, le copiste devait, en bien des cas, composer lui-même, d'après les parties d'instruments à cordes, les parties d'instruments à vent. Gluck écrit parfois les premiers violons sur la ligne des seconds ; il écrit à la double octave haute des basses, les altos, qui devraient être à l'unisson ; ou bien encore, il oublie le ton des cors ; il écrit une partie, sans dire si c'est une flûte, un hautbois ou une clarinette qui doit parler ; il écrit sur la ligne des contre-basses quelques notes importantes pour les bassons, etc...

Un tel orchestre est bien comparable à un nouveau-né dont le squelette et tous les organes ne sont pas entièrement formés. Aujourd'hui, on le sait, rien de semblable. Le compositeur ne laisse aucun détail dans le vague : les moindres nuances de l'exécution sont indiquées avec minutie. L'orchestre est devenu un adulte, en possession de tous ses organes, nettement différenciés.

Le nombre toujours croissant des forces que l'orchestre met en œuvre est aussi un type d'évolution.

Nous savons, par des documents divers, que l'orchestre de J.-S. Bach, se composait de 16 chanteurs et à peine 20 instrumentistes. Celui de Hændel, constitué sur le même plan, arrivait à 32 exécutants. Burney, écrivant en 1770, nous apprend que dans l'église de Padoue, il y avait 40 musiciens, dont 16 chanteurs. Ces cas spéciaux permettent de concevoir l'usage moyen. Pour la musique profane, l'orchestre ne paraît pas, au XVIIIe siècle, avoir dépassé le nombre 50 et s'est tenu presque toujours au-dessous. Aujourd'hui, il s'est accru, comme la dimension des salles, comme l'affluence des auditeurs, comme la richesse de la mise en scène. Il a fallu 110 musiciens à R. Wagner ; Berlioz en voulait 800 !...

A un point de vue plus technique, l'évolution de l'orchestre est encore intéressante. Autrefois, — dans la période qui précède les meilleurs opéras de Gluck, — les instruments ne parlaient pas comme aujourd'hui par grande masse ; ils étaient divisés en types intervenant l'un après l'autre. Pour l'accompagnement des voix, et pour chaque numéro de sa messe

en *si* mineur, Bach fait choix de l'instrument qui lui paraît le mieux approprié ; et, pendant toute l'exécution du morceau, cet instrument reste au premier plan, sans avoir souvent d'autre appui que la basse. Ainsi, le *Corno da caccia* (cor de chasse) qui accompagne le *quoniam* de cette messe, ne paraît que dans ce seul morceau ; il en est de même pour la viole d'amour, le hautbois et le basson, les cornets (*Zinken*), les trombones, la trompette, et les autres timbres, qui, à tour de rôle, et non simultanément, sont mis en relief. — Quand on songe à la plénitude de l'orchestre moderne, on voit que l'évolution s'est faite non seulement vers la puissance, l'éclat, la richesse et la couleur, mais aussi vers cette unité qui permet à l'être vivant, doué de facultés solidaires, de prendre conscience de tout ce qu'il est.

J'ajouterai que dans le domaine musical, comme chez les êtres vivants, il est difficile de ne pas constater une « lutte pour la vie ». Parmi les compositeurs qui écrivent, les virtuoses qui exécutent, les maîtres qui enseignent, les luthiers qui fabriquent, — parmi les formes d'art elles-mêmes, soit dans le monde profane, soit dans le monde religieux, — la concurrence est aussi vive qu'ininterrompue. A toutes les époques, il y a toujours eu conflit de talents inégalement adaptés, conflit d'écoles, conflit de théories, conflit de genres. La symphonie a supplanté la musique religieuse ; et l'opéra est en train de tuer la symphonie. En musique, comme partout, les plus forts triomphent, pour recommencer bientôt la lutte et succomber à leur tour ; ainsi se produit l'évolution.

§ 3. — LA GÉNÉRATION ET LA MUSIQUE

Le troisième caractère qui distingue les êtres vivants, c'est la génération, à l'idée de laquelle on peut rattacher tout ce qui concerne les anomalies, la caducité et la mort.

Du côté Nature, comme du côté Musique, la génération peut être étudiée sous deux formes :

1° Les êtres vivants se distinguent des corps bruts par la faculté qu'ils ont, après avoir été engendrés, d'engendrer à leur tour. *Omne vivum ex vivo* (Harvey). La croyance à la génération spontanée est reléguée aujourd'hui parmi les erreurs que personne ne défend. L'œuvre musicale est une création spontanée, mais cette spontanéité n'existerait pas si elle n'était précédée et comme provoquée par une hérédité plus ou moins lointaine. Un chef-d'œuvre, symphonique ou lyrique, n'est jamais un fait isolé. Si, avant lui, il y a une série d'ancêtres, après lui, il y a une descendance. On voit par là qu'on ne peut assimiler les compositions aux êtres vivants, que si on parle de compositions ayant une valeur supérieure.

Palestrina est le point d'aboutissement de tous les travaux de chant polyphonique antérieurs au XVIe siècle. Bach n'a rien inventé non plus ; jamais œuvre ne fut plus visiblement préparée que la sienne. Tout grand artiste vient d'un autre artiste, et a, lui aussi, la faculté de génération. A Peri (fin du XVIe siècle) qui se borne à des récitatifs et à des chœurs de trois ou quatre voix accompagnés habituellement d'une basse chiffrée, succède Monteverde ; à Monteverde, Lulli ;

à Lulli, Rameau et Gluck : la chaîne se continue par Mozart, Weber, Meyerbeer, et aboutit, sans solution, à l'auteur de *Tristan et Iseult*. Le compositeur suscite des héritiers par son exemple, par son enseignement, par les disciples qu'il forme directement, par l'école ou l'opinion qu'il crée.

2° Une seconde forme de génération peut être ici mentionnée. La transmission des aptitudes et des propriétés ne se fait pas toujours entre individus de race pure, suivant une ligne droite représentant l'hérédité des caractères de race. Chez les êtres vivants, il y a des unions d'individus voisins ou très différenciés.

Ici, je hasarderai quelques réflexions sur les analogies de la vie musicale et de la vie végétale.

Les fruits qu'on sert sur nos tables, les fleurs dont nous aimons à parer un salon, presque toutes les espèces comestibles ou ornementales que nous utilisons, sont un produit de l'art, de la culture et de la sélection, en un mot de la *greffe*. La culture par semis est considérée comme insuffisante.

Dans les arts, il se produit quelque chose d'analogue. Dans la littérature, d'abord, Nisard a déjà remarqué que la loi selon laquelle s'était développée la poésie française était l'*imitation*, laquelle n'est pas autre chose qu'une greffe. Corneille greffe le génie latin sur le génie français ; et, le premier génie introduisant dans le second des modifications spécifiques, il en résulte un type intermédiaire. Racine greffe le génie grec sur le nôtre, etc. En musique, la loi paraît être la même.

En fait, nous ne connaissons que des musiques qui

se sont développées parce qu'un art étranger est venu s'unir à elles. En Orient, se sont greffées sur la musique japonaise, la musique coréenne et la musique chinoise qui, elle-même, avait fait des emprunts à celle des Hindous; la musique des Égyptiens s'est greffée à l'origine sur celle des Assyriens et des Hébreux, comme plus tard celle des Perses sur celle des Arabes. Chez les Grecs, comme l'attestent les noms de certains modes, la musique orientale s'est greffée sur la musique nationale.

Chez les modernes, l'art des Néerlandais qui, de 1450 à 1600, ont été les modèles, a donné successivement sa sève au génie français, puis au génie italien; l'art italien qui, de 1600 à 1700 environ a été le plus brillant de tous, a pénétré le génie allemand; et ce dernier qui, à partir du XVIIIe siècle, a eu l'hégémonie, s'est greffé sur l'art de presque tous les autres pays de l'Europe.

Partout, nous ne voyons que croisements, échanges, transmissions et compénétrations. Des phénomènes de ce genre pourraient être étudiés surtout en France où l'éclectisme musical a été très grand, et où la combinaison de patrimoines héréditaires très divers, à coefficients inégaux, répartissant ses effets sur un grand nombre de descendants, produit actuellement un polymorphisme remarquable.

Les produits des unions croisées sont les plus vigoureux parce que le type moyen déjà adapté s'y retrouvera toujours. (Le Dantec.)

Voici où la comparaison devient plus intéressante et peut même donner lieu à des conclusions pratiques.

Les naturalistes nous avertissent qu'on ne greffe pas des espèces quelconques. Il faut choisir; sinon, on travaille en pure perte. L'erreur des anciens, de Virgile et de Pline, était de vouloir faire pousser la vigne sur l'olivier, le houx sur le rosier. C'est ce qu'on appelle les greffes « hétéroclites ». Un contemporain de Buffon, Duhamel du Monceau, a montré qu'elles étaient impossibles. Pour arriver à un résultat, il faut opérer sur des plantes aussi voisines que possible, ayant une parenté botanique étroite. Il en est de même pour la transfusion du sang. Si on injecte à un malade du sang pris à une espèce différente, non seulement on ne le fortifie pas, mais on peut le tuer (par suite de l'action toxique des sérums d'espèces non parentes et surtout de l'action globulicide).

Beaucoup de musiciens ont fait une erreur du même genre. Si la greffe du génie italien sur le génie français a produit un charmant musicien comme Gounod, c'est parce qu'elle rapprochait deux races parentes; mais l'échec visible de certaines tentatives pour acclimater en France d'autres formes de l'art musical n'est-il pas dû à une circonstance contraire?

L'analogie qui vient d'être indiquée peut être poussée plus loin. Les naturalistes modernes nous disent que le principe qui exclut les greffes hétéroclites *n'est vrai qu'à moitié* (Dastre) : il est vrai pour le pommier et le poirier; il est faux pour l'amandier et le pêcher, le prunier et l'abricotier, qui sont des genres plus éloignés. On a pu fixer l'olivier sur le lilas et sur le frêne. Récemment, M. Daniel est arrivé à conjoindre le lilas avec l'érable. Il y a donc des excep-

tions. Mais, même dans cette mesure, et précisément à cause de ces exceptions en nombre un peu indéterminé, le principe est applicable aux œuvres musicales.

Nous avons des compositeurs français qui, par des prodiges d'adresse, sont arrivés à faire de la musique exotique ; mais ce sont là des œuvres exceptionnelles, présentant toujours des anomalies et des lacunes. Bach a pu gagner beaucoup à imiter le génie italien ; il est permis de dire que, quelquefois, la même opération a été moins favorable à Hændel.

De même que dans le végétal qui résulte d'une greffe trop hardie, la taille de l'arbre et l'exubérance de la verdure sont très diminuées au profit de la grosseur des fruits, de même dans les œuvres musicales qui veulent rapprocher des manières de sentir, de penser et de s'exprimer trop différentes l'une de l'autre, il y a évidemment des inégalités, des disparates choquantes, quelque chose de difforme ou d'étrange. Ainsi, dans les opéras de Hændel, les agréments, sont parfois comme une végétation excessive qui nuit à la pensée.

Les êtres vivants ne produisent pas toujours des individus sains, bien constitués, et d'une organisation normale. Parfois ils produisent des êtres d'un caractère douteux, et même des monstres. L'étude des anomalies tient une grande place dans l'histoire naturelle ; les œuvres musicales lui offrent aussi une ample et très intéressante matière !

Il y a d'abord, parmi les êtres vivants, les genres protéiques (Darwin), c'est-à-dire très complexes, et comme fuyant sous l'analyse. Les uns les considèrent

comme des espèces véritables, les autres comme de simples variétés. En musique, il y a quelque chose d'analogue. Le madrigal, l'oratorio, la symphonie à programme sont souvent difficiles à classer. Ce caractère indécis a permis récemment de mettre à la scène, comme un véritable opéra, la *Damnation de Faust* de Berlioz, et il a permis aussi de protester énergiquement contre cette tentative. L'opéra contemporain s'appelle tour à tour « action dramatique », « comédie lyrique », « roman musical », etc. Il est protéique, polymorphe.

Les accouplements illégitimes de deux individus appartenant à des espèces différentes, produisent des monstres ; et comme ces monstres semblent caractérisés par la juxtaposition, dans toutes les parties de leur être, de deux molécules qui ne se pénètrent pas, ils sont habituellement stériles.

En musique aussi, il y a des monstres : ils peuvent bien avoir le succès d'un jour et créer un engouement passager, mais ils ne fondent jamais une école durable. Ils sont stériles. J'en citerai deux exemples.

Au XVIe siècle, quelques compositeurs comme Claude le Jeune et Mauduit, imitant les excentricités de certains poètes du temps, imaginèrent d'écrire des mélodies à la manière antique, en mesurant les paroles françaises par brèves et longues, à la façon des odes saphiques et alcaïques d'Horace. C'était accoupler deux principes qui pouvaient bien se juxtaposer, mais non fusionner. Il n'est sorti de là que des monstres ; ils ont été stériles.

Au XVIIe siècle, quelques esprits bien intentionnés

imaginèrent de créer l'opéra pieux, l'opéra édifiant et spirituel : tels, « *Il Santo Alesio* » de Landi (1634), « *Philotea, id est anima Deo cara* », comédie sainte » (1643). C'était accoupler des principes qui ne peuvent pas s'unir utilement ; aussi ces œuvres restent-elles isolées dans l'histoire.

Enfin, les espèces éteintes ne reparaissent plus (Darwin). En musique aussi, puisqu'il y a évolution incessante, on peut parler d' « espèces éteintes ». Aujourd'hui ont disparu de l'usage beaucoup de genres en honneur autrefois. Est-il impossible qu'ils renaissent? La fantaisie d'un compositeur peut leur rendre sans doute une apparence de vie ; rien ne défend d'écrire, en 1907, une de ces danses qu'aimait l'ancien régime : allemande, loure, canaries, etc., etc. Le musicien peut même remonter jusqu'au Moyen âge et s'amuser à faire de la diaphonie ou de l'organum, à écrire un conduct ou un hocquet. Mais les naturalistes signalent un fait qui est un avertissement ; les résurrections archéologiques ne peuvent avoir, un instant, que la vie d'un fantôme. — Elles ne trouveraient plus parmi nous des conditions favorables à l'existence.

Ainsi, les lois essentielles de la matière organisée se retrouvent dans l'art. L'œuvre musicale apparaît, se développe et se perpétue comme l'être vivant : échappant, comme lui, à une définition qualitative complète, elle est, comme lui, une organisme formé d'éléments complexes ramenés à l'unité ; elle évolue, pour de nombreuses raisons dont plusieurs nous échappent (car le *primum movens* reste inconnu) mais dont l'une est la lutte pour l'existence, et la sélection

qui en résulte ; comme l'animal et le végétal, elle peut et doit s'améliorer par des croisements d'individus appartenant à des espèces non éloignées. Comme eux enfin, elle a le don de transmettre la vie après l'avoir reçue.

CONCLUSION

Après tant d'incursions sur des domaines où j'ai dû montrer parfois plus de curiosité que de savoir réel et de clarté, il est temps de conclure.

Pour définir la musique, nous avons pris comme point de départ le sentiment musical, qui nous a révélé qu'une mélodie vraiment digne de ce nom était une pensée *sui generis*, sans concepts, mais aussi significative, pour le musicien, que l'est, pour le littérateur, la pensée formée avec des concepts. Du sentiment musical, nous sommes passés à l'étude de la sensation et du mécanisme physiologique ; là, bifurquaient deux routes que nous avons successivement suivies : d'un côté, la vie sociale ; de l'autre, la nature objective. Nous avons montré les rapports de la musique avec l'une et avec l'autre.

La musique est rebelle à toute analyse qui veut expliquer son essence ; elle paraît isolée au milieu des arts du dessin et du rythme. Mais s'il en est ainsi, c'est uniquement parce qu'elle a des attaches profondes, et non superficielles, avec la vie individuelle, sociale, cosmique. Le mystère qui l'enveloppe ne vient nullement de sa nature et de son organisa-

tion : il vient de la vie elle-même qu'elle exprime avec une pénétration profonde et sous la forme la plus générale. Elle sort d'un instinct universel et foncier de l'humanité ; elle est sentiment et imagination : en même temps, elle obéit aux lois qui régissent les choses et les êtres vivants. Si une partie de son secret nous échappe, c'est que celui de la nature nous est impénétrable ; alors même que nous le connaîtrions, il ne nous serait pas possible de le formuler avec des mots.

Nous croyons cependant avoir posé un principe net, fondé sur l'observation et fournissant pour la pratique un critérium sûr, en donnant la définition suivante : *la musique est l'art de penser avec des sons*. Si on n'admet pas cela, il est impossible de comprendre un quatuor de Beethoven ou toute autre pièce musicale ; on ne peut plus distinguer une phrase d'une simple consécution régulière de sons ; on ne peut pas dire en quoi *Au clair de la lune* diffère d'un adagio de grand maître. Notre définition rend compte de tous les faits et permet de n'en sacrifier aucun. L'auteur de valses à exécuter dans un music-hall est un homme qui pense avec des sons, tout comme un Bach ou un Hændel ; seulement sa pensée est faible, superficielle, banale, pauvre, et se distingue de celle de Hændel ou de Bach comme celle d'un écrivain quelconque se distingue de celle d'un Leibnitz, d'un Pascal ou d'un Bossuet. Le Hottentot, qui n'a que trois ou quatre notes pour ses mélodies, pense, lui aussi, avec des sons ; seulement sa pensée (à notre point de vue) est encore trouble, incomplète, barbare.

Beaucoup d'esprits, façonnés par l'éducation clas-

sique, répugnent à admettre qu'on puisse penser sans le secours des mots. C'est cependant un fait qui s'impose à l'observateur. Je n'ai pas voulu multiplier les points de vue déjà très nombreux où j'ai dû me placer dans ce livre, en examinant la valeur réelle du langage verbal, comme expression de la vie psychique profonde ; mais je résumerai mon opinion en deux mots : la nature *essentielle* des choses morales ou matérielles) ne peut pas être définie ; or, le langage verbal, fait de concepts très nets, ne procède que par définitions. Il déforme donc tout ce qu'il touche.

La musique au contraire, affranchie du formalisme littéraire et ne prenant à la réalité que son dynamisme le plus général, est plus apte à franchir la façade des êtres et à pénétrer plus ou moins dans leur intimité. En cela, elle est un art très réaliste, et bien précieux, car sans lui certains domaines reculés de la vie morale nous resteraient fermés. Mais la musique est aussi œuvre de grande imagination. C'est peu de dire qu'elle donne une forme plastique à des réalités immatérielles ; sans s'écarter des lois fondamentales, elle construit des possibles. Elle est souple, diverse, inégale ; elle est libre, elle a des ailes comme la pensée ; en un mot, elle fait ce qu'elle veut.

A chacun des stades de notre enquête, — physiologie, sociologie, acoustique, mathématique, — nous avons rencontré un système qui avait la prétention de nous arrêter en nous imposant son explication. Nous nous sommes borné à recueillir, chemin faisant, des « contributions », et il est indispensable de remettre ainsi les choses au point.

L'acousticien qui voudrait expliquer l'art musical à l'aide de l'acoustique seule, ferait vraiment une œuvre grossière ; autant vaudrait, pour expliquer la poésie d'un Lamartine, se borner à étudier ses manuscrits pour observer les habitudes graphiques dont ils témoignent, et les interpréter ensuite à la manière des graphologues. Les sons, considérés comme matière brute, jouent certainement dans une symphonie un rôle plus important que les signes d'écriture ou la qualité de la voix qui déclame, dans la poésie ; mais ils ont beau être purs, agréables, régulièrement enchaînés · à eux seuls, ils ne constituent jamais la musique.

La thèse que nous venons de soutenir, — et qui se réduit à constater un fait évident, que nous déclarons ne pouvoir définir complètement ! — n'a nullement besoin de faire intervenir des conceptions métaphysiques ou d'en appeler à un vague mysticisme. La pensée musicale est une forme très différenciée de notre activité intellectuelle ; mais, en nous montrant son universalité, l'histoire nous permet de la rattacher à un instinct primordial et permanent de l'humanité, laquelle est sans doute très apte à la dialectique des concepts, mais a toujours eu besoin de vivre par le sentiment, par la croyance, par l'imagination.

Nous savons aussi que l'œuvre du musicien, toute pénétrée d'influences sociales, est organisée d'après des principes généraux qui la dépassent et qui régissent beaucoup d'autres phénomènes. Nous avons retrouvé les mêmes lois à divers étages de la vie. Nous avons donc le droit de conclure sur le sentiment d'un ensemble grandiose où tout se tient par des liens secrets.

Dans un mémoire sur la musique où l'on retrouve toutes les conceptions des Occidentaux[1], le Chinois Se-Ma-T'sien dit : « La musique *vient du dedans*. — musique est *ce qui unifie* ». Cette double formule, en accord avec ce qui a été dit plus haut de la magie primitive et des philosophes allemands, résume la pensée de ce livre.

Dans un poème célèbre de ses « Feuilles d'Automne » (*Ce qu'on entend sur la montagne*), Victor Hugo met en opposition les voix de la Nature et les voix de l'Humanité. La Nature fait une musique large, pacifique, joyeuse, et le Monde, en voguant dans l'espace, est enveloppé d'harmonie. L'Humanité au contraire donne un son qui « grince », comme celui que produirait un archet d'airain sur une lyre de fer; ce n'est plus une symphonie: ce sont des cris ! — Opposition bien facile à justifier, si, de l'Humanité, on n'observe que les conflits d'intérêt, les petites passions, les orages politiques et les contingences sociales, en un mot la superstructure : mais si l'on va jusqu'au fond permanent et universel, ce n'est plus une dissonance, c'est un concert que doit percevoir l'oreille du poète.

Sans nous en douter, nous vivons, hôtes du Cosmos, dans une harmonie sublime; et *il n'est pas possible* qu'il n'y ait point accord entre ce qui est en nous et ce qui est hors de nous. La plus belle fonction de la musique, en élargissant le *moi* et en le débarrassant de tout divertissement de surface, est de nous repla-

1. *Mémoires historiques de Se-Ma-T'sien*, traduits et annotés par Ed. Chavannes, professeur au Collège de France. Leroux. 1889. t. III.

cèr dans cette harmonie, dont nous n'avons jamais pleinement conscience, mais à laquelle nul n'est insensible, parce qu'elle est nous-mêmes et que sans elle nous ne serions pas. Un Lied de Schumann, un Nocturne de Chopin, une Symphonie de Beethoven — toute pure et sans « programme » — ont pour privilège de nous affranchir et de nous replonger en pleine harmonie universelle. Un tel art, malgré le savoir technique dont il s'est enrichi, est fait d'ingénuité : il exprime, exalte et magnifie le sentiment de la vie aspirant à un état supérieur ; et c'est merveille que tant de choses, si lourdement indiquées par l'analyse, tiennent dans un souffle qui passe...

INDEX

DES COMPOSITEURS, DES ŒUVRES MUSICALES ET THÉORIQUES, ANALYSÉS OU CITÉS AU COURS DE CE LIVRE

I. — COMPOSITEURS ET OEUVRES MUSICALES

1° Période primitive :

Les Rags, ou chants magiques des Hindous, p. 108. — Effets du chant magique sur les animaux : Krichna-Govinda chez les Hindous, Orphée chez les Thraces, p. 108. — La musique, instrument de domination et de gouvernement, d'après les Chinois, p. 101. — Pouvoir merveilleux attribué à la voix par les Égyptiens, p. 101-102. — Le chant magique employé dans les accouchements, p. 106 ; pour guérir les blessures, pour inspirer l'amour, p. 107. — Conjectures d'après une formule d'incantation magique donnée par Caton l'Ancien et d'après les papyrus, p. 104-105. — Les chants des *Australiens*, des *Mincopees*, des *Esquimaux*, p. 103, 142, 147 et suiv. ; des *Botocudos*, p. 166 ; des *Nègres d'Afrique*, p. 168. — Caractère sociologique des chants magiques, p. 184 et suiv.

La musique *préhellénique*, p. 186. — Les « greffes » dans la musique orientale, p. 324.

Les Chansons populaires. Ce qu'il faut entendre par là, p. 114. — L'emploi du mineur dans les mélodies populaires de l'Orient et de l'Occident, p. 135.

2° Musique grecque :

Bases du système musical des Grecs, p. 116. — Les Modes grecs, p. 136. — Origine du rythme antistrophique dans la composition musicale, p. 152. — Caractères et fonctions sociales de la musique grecque, p. 187-188. — Richesse de la musique populaire, p. 189-190.

3° Musique du Moyen âge :

a. *Musique religieuse.* — Texte d'une mélodie grégorienne, p. 84. — Le mode mineur dans le plain-chant, p. 131. — Les séquences latines, p. 153. — Caractères sociologiques du plain-chant d'après des textes empruntés au *De Cantu et Musica sacra*, de Gerbert, 1774, p. 190 et suiv. — Premiers essais de contrepoint, p. 261.

b. — *Musique profane, ou à plusieurs parties.* — Le manuscrit 383 de Saint-Gall, p. 78. — La diaphonie et le déchant, *ibid.* — Les *figures*, les *fleurs* et les *couleurs*, p. 72. — Les différentes formes du contrepoint, p. 78. — *Summer is icumen in*, madrigal du XIIIe s. à 6 voix, p. 120. — Le contrepoint, œuvre originale du Moyen âge, p. 198 et suiv. — XVe siècle : *Flores musicæ omnis cantus gregoriani...* Recueil de 1488, p. 73.

4° XVIe siècle :

Vittoria (1540?-1608?). — Clément Janneqiuin. — Giov. Gabrieli (1557-1612). — Palestrina, 1526?-1594. — Gastoldi (1556?-1622?). — Thomas Morley (1557-1604). — L'Art des Néerlandais et son influence sur la musique européenne, p. 324. — Cyprian de Rore (né en 1516). — Claudin le Jeune (dont les œuvres ont paru de 1585 à 1610.)

5° XVIIe siècle :

Sweelinck (1552-1621, Amsterdam), p. 76. — Samuel Scheidt : *Tabulatura nova, Cantiones*, Variationes *psaumorum*, etc. (1624), p. 74. — V. Haussmann né en 1678. — Kuhnau (1660-1722).

Les créateurs de la monodie accompagnée et les fondateurs de l'opéra :

Cavalieri (mort vers 1599). — Cassini (1556-1615?). — Jacopo Peri. — Monteverde (1567-1643). — Lully (1633-1687). — Cest (1620?-1669). — Cavalli (1599-1676). — Carissimi (1604?-1674). — Stradella né vers 1645.

6° XVIIIe siècle :

J.-S. Bach (1685-1750). Sarabandes des *Suites anglaises* II et III, p. 74. — Les XXX variations sur une sarabande, dans la *Clavierübung*, p. 74. — Exposition de fugue tirée du *Clavecin bien tempéré*, p. 83. — L'expression de l'agonie de Jésus dans la messe en *si* mineur, p. 65. — Analyse de la Sonate en *la* mineur pour piano, p. 200 et suiv. — Jugement d'ensemble sur l'œuvre de Bach, p. 206. — Composition de l'orchestre de Bach, p. 320. — L'orchestration, dans la messe en *si* mineur, p. 321.

Hendel (1685-1759). La chaconne en *sol* majeur, p. 75.

Rameau : *Recueil de pièces pour clavecin* (1706 ; *id.* 1724).

Gluck (1714-1787). Passage d'*Armide* (1777) où l'on trouve trois quintes de suite, p. 63. — Négligences de G. dans l'écriture musicale, p. 319.

J. Haydn (1732-1809).

Mozart (1756-1791) : L'ouverture de la *Flûte enchantée* (1791), p. 48. — Danses de *Don Juan* (1787), p. 65.

Musique de la Révolution. Monuments publiés par M. Constant Pierre (*Publications de la Ville de Paris*).

J.-I. Pleyel (1757-1831).

7° XIXe siècle :

K. M. von Weber (1786-1826).

Beethoven (1770-1827). Expression de la passion tragique dans le *Presto* de la sonate pour piano op. 27 n° 2, p. 63. — L'andante de la *Symphonie pastorale*, p. 65. — Les Sonates pour piano op. 81 et op. 90, p. 70. — Ses œuvres contenant des « variations » ; les Sonates op. 26 et 109, p. 75. — Exemple de contrepoint double dans la symphonie en *si*, p. 81. — Fragment de l'ouverture de *Léonore*, p. 85. — La Sonate pathétique, p. 87. — Observations sur des œuvres diverses, p. 274.

Rossini (1792-1868).

Meyerbeer (1731-1864).

Schumann (1810-1856). — La mélodie *Mondnacht*, p. 35, 230. — Opinion de Schumann sur *l'Euryanthe* de Weber, p. 91. — Opinion de Schumann sur l'expression de l'amour, p. 54. — Fragment d'une lettre à sa fiancée, p. 91.

Félicien David (1810-1876). — Liszt (1811-1886).

Berlioz (1803-1869). Image musicale de la *Terreur*, d'après Berlioz, p. 65. — Le véritable intérêt de la *Symphonie fantastique*, p. 57. — Images descriptives, p. 285.

Bizet (1838-1875).

Rimsky-Korsakow (né en 1844 : *Snegourtchka*, opéra en 3 actes, 1882.

R. Wagner (1813-1883). — Son état d'esprit au moment de la composition, d'après les lettres à Mathilde Wesendonck, p. 97. — Il écrit la mélodie avant les paroles, p. 104. — Exemple de contrepoint tiré des *Maîtres-chanteurs* (1868), p. 77. — Opinion de W. sur la magie musicale, p. 110. — Fragment de l'*Or du Rhin*, p. 228.

César Franck (1822-1890).

II. — THÉORICIENS.

1° Li-Ki, ou Mémorial des rites (en chinois), d'après la traduction de Callery (1853), p. 101. Une traduction beaucoup plus exacte, que j'ai connue trop tard, a été donnée par M. Ed. Chavannes, dans l'ouvrage indiqué ci-dessous.)

Mémoires historiques de Se-Ma-Ts'ien traduits par Ed. Chavannes (1903), t. III, contenant le traité sur *la musique*, et le traité sur *les tuyaux sonores*, p. 323. — Doctrine des Chinois, p. 297.

Maspéro. *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, p. 102.

2° Pythagore et sa doctrine, p. 296.

Nicomaque de Gérase (IIe s. de l'ère chrétienne), *Manuel harmonique* cité d'après la traduction de M. E. Ruelle. — Doctrine des Grecs sur la consonance, p. 309.

3° IXe siècle :

Aurélien de Réomé, auteur de deux traités, *Tonarius regularis* et *Disciplina musica*, reproduits dans de Coussemaker (*Script.* I).

4° Xe siècle :

Réginon, abbé de Prüm : *Tonarius sive octo toni cum suis differentiis* (de Couss. *Script.* II).

5° XIIIe siècle :

Manuscrit de la B. N. fonds latin 1539, contenant au bas des pages à partir de 269, un résumé des règles du contrepoint.

Walter Odington : *De Speculatione musices* (de Couss. *Script.* I).

Jean de Garlande, auteur d'un Traité en 2 versions reproduites par de Coussemaker dans le recueil des *Scriptores*, 1866-1876, p. 72.

Jérome de Moravie, auteur d'un *De musica* (reproduit *ibid.*, p. 73.

6° XIVe siècle :

Jean de Muris, auteur du *Speculum musica* (reproduit par de Coussemaker, *ibid.* p. 73).

Robert de Handlo, auteur des *Regulæ cum maximis magistri Franconis etc...* (de Coussemaker *ibid*).

Tunstede (1369), auteur de *De musica continua et discreta cum diagrammatibus* et de *De quatuor principalibus, in quibus totius musicæ radices consistunt (ibid.)*.

7° XVe siècle :

Glarean (1488-1563) : *Dodekachordon* (1547).

8° XVIe siècle :

Zarlino, *Institutions harmoniques* (en ital. ,1558.

9° XVIIe siècle :

Descartes, *abrégé de musique* (1618).

10° XVIIIe siècle :

Tosi (1647-1727), auteur d'un ouvrage en italien, intitulé : *Opinions des chanteurs anciens et modernes, et observations sur le chant figuré*, 1723, traduit en allemand par Agricola en 1757.

Ph. E. Bach (1714-1788) : *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1753).

Marpurg (1718-1795) : *Anleitung zum Klavierspielen, der Schönen Ausubung der heutigen Zeit gemüss entworfen* (1755).

Türk (1756-1813) : *Klavierschule* (1789), cité à propos des « agréments », ainsi que les précédents, p. 74.

Brossard, Dictionnaire de musique, 1703.

Masson : *Traité des règles pour la composition de la musique* (3e édition, 1705).

Théoriciens français considérant le langage naturel comme l'origine de la musique (voir p. 173).

Euler, *Tentamen novæ theoriæ musicæ* (édition de 1739).

Rameau (1683-1764) : *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels* 1722. — *Génération harmonique*, 1737. — *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750.

11° **XIXe Siècle :**

Helmholtz : *Die Lehre von der Tonempfindungen als physiologische Grundlage der Musik* (1863).

Hanslick : *Vom musikalisch Schönen, ein Beitrag zur Revision der Æsthetik der Tonkunst* (1854).

Hugo Riemann, *Geschichte der Theorie der Tonkunst*. — *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (4 vol. Leipzig, 1888, remaniement de l'ouvrage de Ad. B. Marx).

Von Öttingen : *Harmoniesystem in dualer Entwickelung*, 1866.

Stumpf : *Contributions à l'acoustique et à la science musicale* (en all.), 1898.

Lechalas, *Etudes d'esthétique*, 1902.

Guillemin : *Notions d'acoustique* (Rudeval, édit.) ; *Génération de la voix et du timbre* (Alcan) et *Les premiers éléments de l'acoustique musicale* (*ibid.* 1904).

Fr. Aug. Gevaërt : *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*. — *La Mélopée antique* (chez Hoste, à Gand). — *Traité d'harmonie*, 1905 (chez Lemoine, Paris).

Vincent d'Indy, Traité de composition (1 vol. Durand).

Th. Dubois, *Traité de contrepoint et de fugue* (1 vol., au Ménestrel, 1901).

Wallaschek, *Primitive musik* (1893).

KARL BÜCHER, *Arbeit und Rythmus* (1893).

CAMILLE SAINT-SAËNS : *Harmonie et Mélodie* (1885).

HUBERT et MAUSS, *Esquisse d'une théorie générale de la Magie* (Année sociologique de 1904, Alcan).

Dr INGEGNIEROS : *Le langage musical et ses troubles hystériques* (Alcan, 1907).

CL. BERNARD : *Les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux*, 1878.

DANNREUTHER, *musical ornamentation*, Londres, 1892.

FLOURNOY, *les phénomènes de synopsie* (1893).

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

Pages

Principaux aspects de la musique. — Sa place dans l'histoire de la civilisation. — Ses rapports avec les sciences morales et les sciences naturelles. — Diverses méthodes qu'on pourrait adopter pour donner une définition de la musique. — Plan que nous suivrons ici 1

PREMIÈRE PARTIE

LA PENSÉE MUSICALE ET LA PSYCHOLOGIE

CHAPITRE I. — Analyse d'une mélodie. — Le sens d'une mélodie est intraduisible avec des mots 23

CHAPITRE II. — Examen de quelques opinions 33

§ 1. — La musique et le plaisir de l'oreille. 33
§ 2. — La musique et le formalisme : les arabesques sonores. 37
§ 3. — La musique et le sentiment 42
§ 4. — La musique et les émotions abstraites. 50
§ 5. — Le dynamisme de la vie passionnelle et la pensée musicale. 55

CHAPITRE III. — Les images musicales. 60

Pages

CHAPITRE IV. — **Organisation des images** 63

§ 1. — Mélodie simple et ornée 66
§ 2. — Agréments et variations 72
§ 3. — Le canon 75
§ 4. — Le contrepoint simple 77
§ 5. — Le contrepoint double 80
§ 6. — Les procédés du contrepoint dans la mélodie pure . 83
§ 7. — L'organisation rythmique et les timbres 86
§ 8. — Conclusion de cette analyse 88

CHAPITRE V. — **La musique et la magie** 93

§ 1. — Opinion des Allemands sur la musique 95
§ 2. — Les primitifs et la magie musicale 99
§ 3. — Le chant magique 105
§ 4. — Identité des idées primitives et des idées modernes sur la musique 109
§ 5. — Conclusions de la première partie 111

DEUXIÈME PARTIE

LA MUSIQUE ET LA VIE SOCIALE

CHAPITRE I. — **Antinomie apparente. — Les éléments sonores de l'art musical** 113

§ 1. — Les consonances parfaites : l'octave et la quinte . . 116
§ 2. — Consonance mixte ; la quarte 118
§ 3. — Origines de la tierce 119
§ 4. — Observation générale sur les intervalles 122
§ 5. — La gamme 123
§ 6. — Le mode majeur 127
7. — Le mode mineur 131
§ 8. — Les origines de nos deux modes actuels 135

CHAPITRE II. — **Les éléments rythmiques du langage musical et la vie sociale** 139

§ 1. — Travail et mesure musicale 140
§ 2. — Le rythme et la vie sociale 149

Pages

CHAPITRE III. — **La musique et l'amour** 156

§ 1. — Observations critiques sur la thèse de Darwin. . . 161

CHAPITRE IV. — **La musique et le langage**. 170

§ 1. — La musique descriptive et le langage naturel. . . 175
§ 2. — Le langage et le rythme 179

CHAPITRE V. — **L'évolution musicale et l'état social** . . 183

§ 1. — Les primitifs 183
§ 2. — La musique chez les Grecs 187
§ 3. — Le plain-chant 190
§ 4. — Le contrepoint et ses règles fondamentales. . . . 198
§ 5. — Analyse de la sonate de J.-S. Bach en *la* mineur, au point de vue sociologique 200
§ 6. — La musique sous l'ancien régime et pendant la Révolution. 207
§ 7. — L'état présent de la musique. 208
§ 8. — Conclusions de la deuxième partie. 213

TROISIÈME PARTIE

LA PENSÉE MUSICALE ET LA PHYSIOLOGIE

GÉNÉRALITÉS 217

CHAPITRE I. — **Fonction de l'oreille** 223

§ 1. — Educabilité de l'oreille 231

CHAPITRE II. — **Localisation des images**. 235

§ 1. — Aphasies et amusies. 239

CHAPITRE III. — **L'intelligence musicale** 244

§ 1. — Surdité tonale et surdité musicale : degrés de l'intelligence musicale. 253
§ 2. — Conclusions de la troisième partie 264

QUATRIÈME PARTIE

LA PENSÉE MUSICALE ET LES LOIS DE LA NATURE

Pages

CHAPITRE I. — **La musique et les phénomènes périodiques** 267

§ 1. — Hors de l'oreille 267
§ 2. — Les vibrations. Première conformité de l'esprit musical et des lois objectives 270
§ 3. — Les harmoniques 272
§ 4. — Les sons musicaux et les couleurs 278
§ 5. — Place de la musique parmi les phénomènes périodiques. 289

CHAPITRE II. — **La musique et les mathématiques** . . . 295

§ 1. — Les mathématiques, moyen de simplification et d'analyse 298
§ 2. — Les mathématiques, suggérant l'idée de corrections nécessaires 300
§ 3. — Les mathématiques, moyen de reconnaître les grandes analogies 306

CHAPITRE III. — **La musique et les êtres vivants** . . . 311

§ 1. — L'assimilation et l'esprit musical 212
§ 2. — L'évolution musicale et les êtres vivants 315
§ 3. — La génération et la musique 322

CONCLUSION 331

INDEX 337

Errata. — P. 76, 4me mesure de la 2me citation musicale, lire un *la* pointé au lieu d'une simple noire. — P. 82, 1re ligne, *idem* pour le *do*.

6608. PARIS. — IMP. HEMMERLÉ ET Cie.

ML
3800
C72

Combarieu, Jules
La musique

Music

ML
3800
C72

Combarieu, Jules
La musique